Arta creștină: o foarte scurtă introducere

INTRODUCERI FOARTE SCURT sunt pentru oricine dorește o cale stimulativă și accesibilă la un subiect nou. Sunt scrise de experți și au fost publicate în peste 25 de limbi din întreaga lume.

Seria a început în 1995 și acum reprezintă o mare varietate de subiecte din istorie, filozofie, religie, știință și științe umaniste. În următorii câțiva ani, va crește până la o bibliotecă de aproximativ 200 de volume - o foarte scurtă introducere în orice, de la Egiptul antic și filosofia indiană până la arta conceptuală și cosmologie.

Prezentări foarte scurte disponibile acum:

FILOZOFIA ANTICĂ

Julia Annas

EPOCA ANGLO-SAXONĂ

John Blair

DREPTURILE ANIMALELOR David DeGrazia

ARHEOLOGIE Paul Bahn ARHITECTURA

Andrew Ballantyne ARISTOTLE Jonathan Barnes ISTORIA ARTEI Dana Arnold TEORIA ARTEI Cynthia Freeland ISTORIA LUI

ASTRONOMIE Michael Hoskin

ATEISm Julian Baggini

AUGUSTINE Henry Chadwick

BARTHES Jonathan Culler

BIBLIA John Riches

POLITICA BRITANICA

Anthony Wright

BUDDha Michael Carrithers

BUDISM Damien Keown

CELȚII Barry Cunliffe

TEORIA ALEGEREI

Michael Allingham

ARTA CREȘTINĂ Beth Williamson

CLASICI Mary Beard și

John Henderson

CLAUSEWITZ Michael Howard RĂZBOIUL RECE Robert McMahon FILOZOFIA CONTINENTALĂ

Simon Critchley

COSMOLOGIE Peter Coles CRIPTOGRAFIE

Fred Piper și Sean Murphy

DADA SI SUREALISMUL

David Hopkins

DarwIN Jonathan Howard

DEMOCRATIE Bernard Crick DESCARTES Tom Sorell DROGURI Leslie Iversen PĂMÂNTUL Martin Redfern

MITUL EGIPȚIAN

Geraldine Pinch

SECOLUL OPTSPREZECE

BRITANIA Paul Langford EMOȚIE Dylan Evans IMPERIUL Stephen Howe ENGELS Terrell Carver ETICA Simon Blackburn

Uniunea Europeana

John Pinder

EVOLUŢIE

Brian și Deborah Charlesworth FASCISM Kevin Passmore

REVOLUȚIA FRANCEZĂ

William Doyle

FREUD Anthony Storr

GalIlEO Stillman Drake GaNDHI Bhikhu Parekh GLOBALIZARE Manfred Steger HEGEL Peter Singer HEIDEGGER Michael Inwood

HINDUISM Kim Knott HI POVESTE John H. Arnold HOBBES Richard Tuck HUME AJ Ayer IDEOLOGIE Michael Freeden FILOZOFIA INDIENĂ

Sue Hamilton

INTELIGENTA lanJ. Dragă ISLAM Malise Ruthven

JU DA I SM Norman Solomon JUNG Anthony Stevens

KANT Roger Scruton KIERKEGAARD Patrick Gardiner CORANUL Michael Cook LINGVISTICA Peter Matthews TEORIA LITERARĂ

Jonathan Culler

LOCKE John Dunn

LOGICĂ Graham Priest

MACHIAVELLI

Quentin Skinner

MARX Peter Singer

MATEMATIC5

Timothy Gowers

BRITANIA MEDIEVALĂ

John Gillingham și

Ralph A. Griffiths

IRLANDA MODERNĂ

Senia Paseta

MOLECULE Philip Ball

MUZICA Nicholas Cook NIETZSCHE Michael Tanner SECOLUL AL XIX-lea

Marea Britanie Christopher Harvie și HCG Matthew

IRLANDA DE NORD

Marc Mulholland

PAU L EP Sanders FILOZOFIA Edward Craig FILOZOFIA ŞTIINŢEI

Samir Okasha

PLATON Julia Annas

POLITICĂ Kenneth Minogue

FILOZOFIA POLITICĂ

David Miller

IALISM POSTCOLON

Robert Young

POSTMODERNISM

Christopher Butler

POSTSTRUCTURALISMUL

Catherine Belsey

P RE HI STORY Chris Gosden

PRESOCRATICII

Catherine Osborne

PSIHOLOGIE Gillian Butler și Freda McManus

TEORIA CUANTICA

John Polkinghorne

ROMÂNIA ROMÂNĂ

Peter Salway

ROUSSEAU Robert Wokler RUSSELL AC Grayling LITERATURA RUSĂ

Catriona Kelly

REVOLUȚIA RUSĂ

SA Smith

SCH IZOPH RENIA

Chris Frith și Evejohnstone

SCHOPENHAUER

Christopher Janaway

SHAKESPEARE Germaine Greer SOCIAL ŞI CULTURAL

ANTROPOLOGIE

John Monaghan și Peter Just

SOCIOLOGIE Steve Bruce SOCRATE CCW Taylor SPINOZA Roger Scruton STUART BRITANIA

John Morrisll

TERORI SM Charles Townshend TH EOLOGIE David F. Ford

TUDORS John Guy

SECOLUL DOUĂZECI

BRITANIA Kenneth O. Morgan WITTGENSTEIN AC Grayling MUZICA MONDIALĂ Philip Bohlman

Disponibil în curând:

ISTORIA AFRICANĂ

John Parker și Richard Rathbone EGIPTUL ANTIC Ian Shaw CREIERUL Michael O'Shea ETICA BUDISTĂ

Damien Keown

CAPITALISM James Fulcher

HAS Leonard Smith

CREŞTINISM

Linda Woodhead

CETĂȚENIE Richard Bellamy

ARHITECTURA CLASICA

Robert Tavernor

CLONARE Arlene Judith Klotzko

ARTĂ CONTEMPORANĂ

Julian Stallabrass

CRUCIADELE

Christopher Tyerman

DERRIDA Simon Glendinning DESIGN John Heskett DinOZAURURI David Norman VISE J. Allan Hobson ECONOMIE Partha Dasgupta ELEMENTELE Philip Ball SFÂRȘITUL LUMII

Bill McGuire

EXISTENTIALISM

Thomas Flynn

PRIMUL RĂZBOI MONDIAL

Michael Howard

LIBERUL ARBIT Thomas Pink

FUNDAMENTALISM

Malise Ruthven

HABERmAS Gordon Finlayson

HIEROGLIFELE

Penelope Wilson

HIROSHIMA BR Tomlinson

EVOLUTIA UMANA

Bernard Wood

RELATII INTERNATIONALE

Paul Wilkinson

JAZZ Brian Morton

MANDELA Tom Lodge ETICA MEDICALĂ

Tony Hope

MINTEA Martin Davies

Mitul Robert Segal

NAȚIONALISM Steven Grosby FILOZOFIA RELIGIEI

Jack Copeland și Diane Proudfoot

FOTOGRAFIE Steve Edwards

RAJ Denis Judd

RENASTEREA

Jerry Brotton

ARTA RENAȘTERII

Geraldine Johnson

SARTRE Christina Howells

RĂZBOIUL CIVIL SPANIOL

Helen Graham

TRAGEDIE Adrian Poole

Pentru mai multe informații vizitați site-ul nostru web

www.oup.co.uk/vsi

Beth Williamson

ARTA CRESTINA

O foarte scurtă introducere

OXFORD

PRESA UNIVERSITARĂ

OXFORD

PRESA UNIVERSITARĂ

Great Clarendon Street, Oxford 0x2 6dp

Oxford University Press este un departament al Universității din Oxford. Acesta susține obiectivul de excelență al Universității în cercetare, burse și educație prin publicarea în întreaga lume în

Oxford New York Auckland Cape Town Dar es Salaam Hong Kong Karachi Kuala Lumpur Madrid Melbourne Mexico City Nairobi New Delhi Taipei Toronto Shanghai

Cu birouri în Argentina Austria Brazii Chile Republica Cehă Franța Grecia Guatemala Ungaria Italia Japonia Coreea de Sud Polonia Portugalia Singapore Elveția Tbailand Turcia Ucraina Vietnam Oxford este o marcă înregistrată a Oxford University Press în Marea Britanie și în anumite alte țări

Publicat în Statele Unite de Oxford University Press Inc., New York

Publicat pentru prima dată ca o foarte scurtă introducere în 2004

British Library Cataloging in Publication Data

Date disponibile

Datele de catalogare în publicație ale Bibliotecii Congresului
Williamson, Beth Christian art / Beth Williamson (introduceri foarte scurte) Include referințe bibliografice.

1. Artă și simbolism creștin. I. Titlu. II. Serie. N7830.W54 2004
700'.4823–dc22 2004049288

ISBN 0-19-280328-X

3579 10 8642

Ţypeset de Refine Catch Ltd, Bungay, Suffolk Tipărit în Marea Britanie de ŢJ International Ltd., Padstow, Cornwall

Cuprins

Lista ilustrațiilor

Foto: © Departamentul Tipărituri, Colecția de Artă Publică, Basel

Editorul și autorul își cer scuze pentru orice erori sau omisiuni din lista de mai sus. Dacă vor fi contactați, vor fi încântați să le repare cât mai curând posibil.

Lista de diagrame

Această pagină a fost lăsată goală în mod intenționat

Introducere

Spre deosebire de alți termeni care ar putea fi folosiți pentru a clasifica arta, „arta creștină” este neobișnuită prin faptul că nu descrie arta dintr-un anumit stil, perioadă sau regiune, ci artă pentru o anumită gamă de scopuri, care cuprinde o gamă largă de forme. si stiluri. Din această cauză, gama de materiale care ar putea fi acoperită într-o carte pe acest subiect este potențial vastă. Am ales să mă concentrez doar pe arta picturală - picturi, imprimeuri, manuscrise și cărți tipărite - nu pe arhitectură, nici pe sculptură, nici pe „arte aplicate” precum metalurgia sau textilele. Alegerea modului de a limita o gamă atât de mare de materiale va fi inevitabil oarecum arbitrară și personală, iar exemplele particulare discutate aici nici măcar nu sunt selectate calitativ: această carte nu încearcă să delimiteze o serie de „cele mai mari capodopere” ale creștinilor. artă. În schimb, au fost alese câteva teme centrale, care permit să fie luate în considerare anumite idei și concepte importante legate de arta creștină. Exemplele selectate permit ca acele teme, idei și concepte să fie explorate într-o varietate de moduri: aproape sigur că aceleași idei ar putea fi discutate folosind un set complet diferit de exemple.

Un aspect deosebit de fascinant al studiului artei creștine este că atinge o gamă atât de largă de alte subiecte: istorie, politică, teologie, filozofie, pentru a numi doar câteva. Arta creștină a început în limitele restrânse ale comunităților minoritare, persecutate inițial pentru credințele lor. De-a lungul celor două milenii de existență ea

s-a dezvoltat pentru a avea o prezență aproape universală în clădirile publice și în spațiile private din ceea ce era cunoscut sub numele de „creștinătatea”, teritoriile în care creștinismul domina. Arta creștină ar fi văzută în catedrale, abații și mari biserici, palate regale, clădiri guvernamentale și spații publice, precum și în biserici parohiale mai mici, case private și chiar în spații aparent seculare, cum ar fi magazine și piețe. Imaginile creștine au putut fi văzute în mari cicluri de picturi murale și mozaicuri de pe pereții bisericii, care au spus poveștile universale ale istoriei creștine. Ar putea fi

văzută pe picturi mai mici pe panouri de lemn sau pânză, concepute pentru a fi amenajate în biserici sau purtate în procesiuni. Cărțile, pentru slujbele bisericii și pentru lectură privată și rugăciune, purtau ilustrații ale textelor creștine incluse, iar imagini creștine au apărut pe multe dintre celelalte accesorii de închinare și devotament creștin, cum ar fi veșmintele bisericești, vasele prețioase din metal utilizate în slujbele bisericești și raclele și altarele în care erau venerate rămășițele sfinților bărbați și femei. Regii și conducătorii au folosit imaginile creștine pentru a-și susține propriile ideologii și retorică politică, iar grupuri de cetățeni obișnuiți s-au adunat în jurul exemplelor preferate de artă creștină, obiecte care erau considerate miraculoase sau, în alte moduri, deosebit de speciale pentru o comunitate locală sau un grup social. În timpul Evului Mediu târziu, arta creștină a făcut parte dintr-o expresie a unei viziuni aparent universale asupra lumii. Apoi, odată cu schimbările și evoluțiile aduse teologiei și practicii creștinismului însuși și cu apariția formală a diferitelor confesiuni sau grupări sub umbrela mai largă a creștinismului, tipuri și forme mai specifice de artă creștină au fost asociate cu viziuni variante ale creștinismului promovate de diferite grupuri, arta creștină fiind chiar respinsă în întregime în unele cercuri. Se va vedea, de-a lungul acestei cărți, că arta creștină, pe lângă faptul că oferă „ilustrări” ale poveștilor biblice și mesajelor teologice, este adesea folosită și pentru a exprima anumite opinii politice, idei filosofice și identități culturale și că, în unele contexte, însăși existența , sau nu, a artei creștine - cu atât mai puțin aspectele specifice ale anumitor obiecte și imagini - poate deveni o declarație explicit politică sau ideologică.

2

Statutul imaginilor în creștinismul timpuriu

Privind înapoi la istoria artei creștine prin prisma ubicuității sale în Evul Mediu și a diversității sale în lumea modernă și modernă timpurie, este uneori greu de reținut că însăși dezvoltarea artei creștine în sine nu a fost inevitabilă sau neproblematică. . Creștinismul s-a dezvoltat din cultura religioasă a iudaismului și s-a folosit de teologia și profeția iudaică în ceea ce a devenit Vechiul Testament, prima parte a Bibliei creștine. Sfintele Scripturi iudaice au povestit crearea lumii, poveștile lui Adam și Eva și Moise, care a primit cele Zece Porunci de la Dumnezeu și care i-a scos pe evrei din sclavia Egiptului în Țara Făgăduinței. Aceste povești, împreună cu scrierile grecești de mai târziu, care povesteau despre viața lui Isus Hristos și a urmașilor săi, apostolii, au ajuns să formeze materialul sursă pentru multă artă creștină. Cu toate acestea, iudaismul interzisese reprezentarea picturală a lui Dumnezeu și era profund suspicios față de arta religioasă reprezentativă din cauza fricii de idolatrie. Scrierile Vechiului Testament defineau idolii ca fiind obiecte făcute de om, care nu conţin esenţă divină şi care, prin urmare, nu sunt potrivite pentru a reprezenta divinul. Dar creștinismul, așa cum s-a dezvoltat în Europa, de la Roma, a preluat și mult din cultura socială și artistică greco-romană, unde imaginile divinităților și faptele lor nu erau interzise în același mod. Acest lucru a afectat un mod crucial în care creștinismul diferă de iudaism, și anume centralitatea reprezentărilor artistice ale Dumnezeului

creștin. Prin adaptarea imaginilor păgâne greco-romane pentru a forma imagini ale lui Hristos și prin dezvoltarea și multiplicarea imaginilor lui Hristos, biserica creștină emergentă a fost împotriva interdicției iudaismului privind imaginile și idolii, iar acest lucru a ajutat la evidențierea bisericii în curs de dezvoltare ca fiind distinctă de cea religioasă și cultura teologică a iudaismului. Însăși existența artei creștine este așadar unul dintre lucrurile care alcătuiesc caracterul specific și fundamental al creștinismului.

Cea mai veche artă creștină care a supraviețuit se găsește la Roma, în catacombe - sofisticate camere de morminte subterane în care comunitățile creștine își îngropau morții. Există o oarecare incertitudine cu privire la data celor mai vechi picturi de catacombe, dar conform opiniei actuale, s-ar părea că cele mai vechi catacombe creștine și picturile lor murale - realizate în frescă și tempera - datează probabil din secolul al III-lea. Acest material vizual este relativ la scară mică și privat, care apare așa cum se întâmplă într-un context funerar, iar subiectele alese pentru reprezentare tind să fie cele adecvate mormintelor private, cu accent pe speranță și confort. Poate în mod surprinzător, imaginile cu moartea lui Hristos la crucificare, care mai târziu au devenit un subiect atât de fundamental al artei creștine, sunt rare în catacombe. Poate că în acest moment al dezvoltării bisericii creștine în curs de dezvoltare, portretele directe ale propriei morți violente a lui Hristos păreau mai puțin imediat sau evident mirositoare de speranță decât alte imagini care simbolizau în general protecție și eliberare.

Imaginea ciobanului este una deosebit de populară în arta creștină timpurie, care apare de peste 100 de ori în catacombe în ansamblu. Păstorul simbolizează îngrijirea și ocrotirea, așa cum este prefigurat în Psalmul 23 („Domnul este păstorul meu; nu-mi voi lipsi. El mă face să mă culc în pășuni verzi; mă duce lângă apele liniştite. El îmi restabileşte sufletul".) Păstorul a apărut deja în arta greacă, zeul Hermes fiind uneori portretizat purtând o oaie sau un berbec. Imaginile păgâne ale lui Hermes în acest aspect au fost adaptate de creștini pentru a forma chipul lui Hristos Păstorul cel Bun (Fig. 1).

Pe lângă imaginile din Vechiul și Noul Testament care se referă la eliberare și reprezentări ale Păstorului Bun, catacombele conțin și descrieri ale narațiunilor Noului Testament, cum ar fi Buna Vestire și Frângerea Pâinii la Cina cea de Taină, ambele

1. Bunul Păstor, Roma, Catacomba lui Marcellin și Petru, secolul al IV-lea

care imagini vor fi luate în considerare mai târziu în această carte. Episoade de eliberare de la moarte și de triumf asupra morții sunt, de asemenea, reprezentate de multe ori în catacombe, precum Daniel în Vizuina Leului sau Cei Trei Bărbați în cuptor, din Cartea lui Daniel. În minunea Învierii lui Lazăr, din Evanghelia după Ioan, un om care era deja mort de câteva zile a fost readus la viață de către Hristos. Acest miracol a fost o demonstrație importantă și concretă a triumfului asupra morții și, prin urmare, a fost una evidentă pe care biserica creștină emergentă să o folosească în retorica sa vizuală.

Caracterul artei creștine s-a schimbat sau s-a extins după recunoașterea oficială a creștinismului de către împăratul roman Constantin, în 313 e.n., și stabilirea ulterioară a creștinismului ca singura religie de stat în cadrul Imperiului. Statul care s-a dezvoltat sub acești împărați creștini timpurii a fost o continuare a Imperiului Roman, dar s-a concentrat pe orașul Constantinopol (acum orașul turcesc Istanbul), fondat de Constantin în 324. Numele inițial al Constantinopolului a fost Bizanț, ceea ce dă statul și conducătorii săi numele prin care oamenii de știință se referă la el astăzi: Bizanț, sau Imperiul Bizantin. De fapt, împărații bizantini și-au considerat statul „Imperiul Roman”, iar în primii ani, zona pe care o conduceau a cuprins cea mai mare parte a teritoriului fostului Imperiu Roman chiar în jurul Mării Mediterane. Schimbarea evenimentelor politice și a circumstanțelor personale ale împăraților succesivi au însemnat că centrul administrativ al Imperiului s-a mutat de mai multe ori în primele faze ale dezvoltării Bizanțului, astfel încât monumentele majore ale artei creștine timpurii din această perioadă se găsesc în mai multe centre. pe lângă Constantinopol, inclusiv orașele italiene Milano și Ravenna.

Mozaice

O mare parte din cea mai semnificativă artă creștină timpurie a acestei perioade este decorarea arhitecturală - în principal mozaicuri - în noile biserici creștine majore, inclusiv în biserica uriașă Hagia Sofia.

(Sfânta Sofia), ctitorită la Constantinopol de împăratul Iustinian în anii 532-537, și bisericile Sant'Apollinare și San Vitale, ctitorite la Ravenna în c. 500 și, respectiv, în 548.

Arta care se găsește în aceste biserici diferă semnificativ de picturile din catacombe atât în formă, cât și în conținut. Este pe scară largă, monumentală și cu autoritate, legând adesea imaginile creștine cu imaginile oficiale și imperiale. Cu toate acestea, decorarea acestor biserici bizantine are cel puțin un lucru în comun cu picturile catacombelor: evită în mare măsură imaginea lui Hristos răstignit, care mai târziu avea să devină atât de centrală pentru creștinismul vest-european. Acolo unde bisericile creștine occidentale, mai târziu medievale, aveau să fie dominate de crucifixe la scară mare, ridicate sus la capătul de est al unei nave lungi, decorația figurată a bisericilor bizantine avea tendința de a se centra în jurul imaginii binecuvântatorului Hristos, plasat în interiorul dom peste centrul

bisericii, sau în absida curbată a sanctuarului. În San Vitale, binecuvântarea lui Hristos de deasupra altarului este abordată de hramul bisericii, Vitale, și de ctitorul bisericii, episcopul Ecclesius, fiecare dintre care primește o cunună de virtute de la Hristos. Sub mozaicul lui Hristos, în stânga și în dreapta, sunt încadrate panouri de mozaic care înfățișează procesiuni inclusiv pe împăratul Iustinian și soția sa, împărăteasa Teodora (Fig. 2). Împăratul Justinian (în centru, purtând coroana imperială) este însoțit de membri ai curții sale și de militari. Deși imaginea împăratului Iustinian este frontală, cu fața spre exterior, paralelă cu planul tabloului, există sugestii că procesiunea se deplasează de la stânga la dreapta, spre altar, ca și cum ar fi participat la ceremonial bisericesc. Soldații din extrema stângă a imaginii sunt întoarse la dreapta, iar figurile care stau între ei și Împărat se apleca spre dreapta. Mâinile împăratului, cu ofranda de plăcuță de aur pe care o face bisericii, arată spre dreapta, unde îl vedem pe episcopul Maximianus (etichetat de inscripția de deasupra capului) și însoțitorii săi religioși. Întoarcerea ușoară a trupurilor acestor figuri și mâna gestuală a persoanei din extrema dreaptă, duc privirea observatorului spre dreapta, spre altar.

2. Procesiunea cu Episcopul Maximianus și Împăratul Justinian, Ravenna, S. Vitale, c. 548

Robert Milburn a sugerat că aceste mozaicuri sugerează că „împărăția pământească a împăratului reflectă într-un fel stăpânirea cerească a lui Hristos” și, într-adevăr, alte biserici bizantine majore fac legături similare, înfățișând împărați aflați în contact strâns cu Hristos (de exemplu, împăratul Ioan al II-lea Comnenos și împărăteasa Irene flântând Fecioara cu Pruncul, 1118, Istanbul, Hagia Sofia). Acest tip de interconectare explicită a imaginilor creștine și imperiale sau regale nu este, de fapt, unic pentru împărații bizantini și poate fi văzut în moduri diferite de-a lungul creștinismului estic și occidental. Conducătorii, regii, prinții și ducii pot fi văzuți în compania Fecioarei, a lui Hristos și a sfinților, în mici opere de artă concepute pentru rugăciune și contemplare privată, precum și în monumente publice la scară largă. Mai târziu, în perioada medievală, donatorii neregali sau imperiali și patronii operelor de artă s-au introdus și în imaginea creștină, astfel încât imaginile muritorilor obișnuiți pot fi văzute în compania divinului, uneori prezentate Fecioarei și/sau lui Hristos de către lor. sfinții patroni. Asemenea imagini au fost produse ca mijloc de a indica devotamentul propriu al donatorilor, dar și, în cazul lucrărilor de anvergură sau publice, ca mijloc de comemorare a evlaviei și generozității acestora de a realiza o astfel de operă de artă (vezi capitolul 3).

Pictograme

Pe lângă programele monumentale de mozaic ale marilor biserici bizantine, cealaltă formă importantă de artă bizantină care trebuie discutată în acest capitol introductiv este icoana. Modul în care istoricii de artă folosesc termenul „icoană” este mai restrâns decât

cuvântul grecesc eikon, din care derivă, și care include tot felul de imagini. Când este folosit în scrierea teologică sau istorică de artă vorbitoare de limbă engleză, termenul descrie o pictură pe panou, înfățișând un subiect sacru, destinat să fie centrul venerației rituale sau cultice. Cele mai vechi icoane supraviețuitoare datează din secolul al VI-lea, deși este clar că au existat mai devreme. În ciuda interzicerii din Vechiul Testament a venerării imaginilor sau idolilor, textele creștine timpurii arată clar că icoanele erau venerate de creștini.

încă din anul 200 e.n. Ca și în cazul adaptării imaginilor greco-romane pentru a crea imagini ale lui Isus Hristos, venerarea icoanelor a fost recunoscută ca fiind o adaptare a practicii păgâne, ceea ce a făcut procesul și dezvoltarea lui extrem de controversate, după cum vom vedea. Forma vizuală a icoanelor bizantine descinde și ea direct din tradiția portretului roman, cu un grad extraordinar de realism aparent. Caracterul portret al icoanelor a fost crucial pentru că, în aceste imagini, creștinii credeau că văd o asemănare adevărată și autentică a persoanei sfinte înfățișate acolo. De fapt, în ciuda acestei pretenții de acuratețe istorică, icoanele timpurii ale lui Hristos par să se bazeze mai mult pe un tip facial general care a devenit deja asociat cu marii zei masculini ai Greciei și Egiptului antic. Zeul-tată grec, Zeus, și alte divinități similare, au fost înfățișați cu părul lung și o barbă plină, iar acesta a devenit tipul standard și pentru Hristos.

Anumite alte icoane au fost considerate ca fiind asemănări portrete autentice deoarece au fost pictate din viață, de către un artist în contact direct cu persoana sfântă portretizată. S-a crezut pe scară largă, de-a lungul perioadei creștine timpurii și medievale, că o icoană a Fecioarei, care locuia în mănăstirea Hodegetria, lângă biserica Sfânta Sofia din Constantinopol, era un portret contemporan, pictat de Sfântul Evanghelist Luca. Icoana păstrată acolo era cunoscută după locul în care locuia și era numită icoana Hodegetria sau Fecioara Hodegetria. Originalul a fost pierdut după cucerirea turcă a Constantinopolului în 1453, dar este cunoscut din copii. Aceste copii și relația lor cu originalul au fost privite diferit în această perioadă de felul în care au fost privite copiile și originalele în istoria modernă a artei. Un privitor bizantin s-ar fi așteptat să vadă icoane copiate și replicate și ar fi considerat o replică a Hodegetriei ca o copie a originalului autentic, păstrând astfel o parte din autoritatea modelului său.

Se credea că icoana Hodegetria fusese adusă la Constantinopol de la Ierusalim, de către împărăteasa Eudokia, soție.

3. El Greco (Domenikos Theotokopoulos), Sfântul Luca pictând Fecioara, Atena, Muzeul Benaki, c. 1560-7(?)

al împăratului Teodosie al II-lea, la mijlocul secolului al V-lea. Icoana era privită ca un portret al Maicii Domnului, fiind pictată de Sfântul Luca în Țara Sfântă, în timpul vieții lui Hristos și a mamei sale. Astfel, Luca a câștigat un statut nu doar ca scriitor al uneia dintre cele patru Evanghelii, ci și ca primul artist creștin. Artiștii au găsit ideea ca Sfântul Luca să o picteze pe Fecioara un subiect irezistibil în sine și multe reprezentări pictate ale evenimentului.

Reprezentarea subiectului de către El Greco (Fig. 3) este de două ori interesantă, deoarece este în sine o icoană și, prin urmare, înfățișează o icoană în interiorul unei icoane. Deși pictura este grav deteriorată, compoziția permite privitorului să vadă icoana originală Hodegetria în forma ei binecunoscută, cu Fecioara făcând semne cu mâna dreaptă spre copil. Această imagine particulară a Fecioarei, cu gestul arătării, a fost reprodusă iar și iar în icoane, dar și în picturile vestice pe panouri ale Fecioarei cu Pruncul care și-au derivat forma din icoanele bizantine (vezi Capitolul 1, Fig. 4). Ca și în cazul imaginilor cu evangheliștii care își scriu evangheliile, această pictură include un înger, care dă aprobare Sfântului Luca și autoritate imaginii sale prin așezarea unei cununi de laur pe capul Evangheliștilor. În acest fel, icoana lui El Greco afirmă ortodoxia și autoritatea imaginilor religioase în general, și a acestui tip de icoană în special. O face la opt secole după ce însăși existența imaginilor și icoanelor religioase și venerarea lor într-un context creștin a fost amenințată în timpul controversei iconoclaste (de „ruperea imaginilor") din secolele al VIII-lea și al IX-lea, în care icoanele au devenit subiectul unor acerbe. dezbatere politică și teologică. În timpul acestei controverse, icoanele au fost îndepărtate sistematic din biserici și distruse, înainte ca o soluționare imperială a problemei să se pronunțe în favoarea existenței și folosirii icoanelor. În linii mari, mișcarea iconoclastă a izvorât dintr-o reaprindere a îndoielilor cu privire la interdicțiile Vechiului Testament împotriva făuririi idolilor și împotriva idolatriei. Împăratul bizantin Leon al III-lea (717-41) a îndepărtat o icoană a lui Hristos care fusese afișată public peste o poartă a palatului imperial și a promulgat un edict împotriva icoanelor în 726. Fiul său Constantin al V-lea (741-75) a continuat poziția lui Leu, iar bisericile au fost dezbrăcate de icoanele lor.

Poziția teologică a iconoclaștilor – dincolo de interzicerea scripturală a idolatriei – a fost, în linii mari, o obiecție față de imposibilitatea reprezentării corecte pe Hristos în icoane. Aceasta pentru că se credea că astfel de imagini ar putea înfățișa doar natura lui umană, nu divinitatea sa și, prin urmare, realizarea și venerarea icoanelor lui Hristos amenința să separe cele două naturi ale sale. Pe lângă aceasta, iconoclaștii au reafirmat pericolele idolatriei,

argumentând că realizarea de icoane ar putea încuraja oamenii să se închine obiectelor materiale sau imaginilor, mai degrabă decât să-și îndrepte devotamentul către Dumnezeu, destinatarul potrivit al închinării. Cei care au susținut fabricarea și folosirea icoanelor, „iconofilii” (iubitorii de imagini) au subliniat că icoanele lui Hristos ar trebui văzute ca o demonstrație a naturii umane a lui Hristos, fără a diminua natura sa divină. În plus, ei au susținut că icoanele permiteau oamenilor să se închine lui Hristos prin icoană. Sinodul de la Niceea, aranjat de împărăteasa Irene în 787, a explicat poziţia astfel:

onoarea care este plătită imaginii trece la ceea ce reprezintă imaginea, iar cel care se închină imaginii se închină persoanei reprezentate în ea.

Acest consiliu bisericesc a susținut folosirea și realizarea icoanelor, dar problema nu a fost încă rezolvată. În 813 împăratul Leon al V-lea a reînviat poziția iconoclastă, dar împărăteasa Teodora, văduva împăratului Teofil (829-42) a reușit soluționarea definitivă a controversei în 843 printr-un edict imperial în favoarea icoanelor și a folosirii acestora. Fiul Teodorei, Mihail al III-lea (842-67) a restaurat apoi icoana lui Hristos pe care Leon al III-lea o mutase înapoi în poziția ei de deasupra porții palatului și a supravegheat producția de icoane pentru marile locații publice, inclusiv icoane majore din mozaic ale Fecioarei și ale sfinți pentru Hagia Sofia. După 843, icoanele s-au stabilit ca simboluri ale identității credinciosului ortodox, iar credința în producerea de către Sfântul Luca a icoanei Hodegetria a Fecioarei a fost una dintre scândurile centrale de sprijin pentru icoane. Ideea Sfântului Luca ca artist și ca scriitor a promovat imaginile creștine la un rang echivalent cu cel al textelor creștine ale Evangheliei. De asemenea, a oferit un sprijin incontestabil pentru realizarea icoanelor, deoarece un sfânt - și un sfânt cu autoritatea incontestabilă a unui evanghelist - confirmase că realizarea icoanelor Fecioarei și a lui Hristos este justificată. Autoritatea Sfântului Luca și ortodoxia icoanelor, împreună cu statutul special al icoanei Hodegetria din Constantinopol și puterea artistului creștin de a face manifestă adevărata imagine a oamenilor sfinți, toate sunt celebrate în propria icoană a lui El Greco.

Arta creștină

Începând cu secolul al IX-lea, atunci, arta creștină a fost ferm încorporată în doctrina și închinarea creștină. A fost creat și folosit diferit în diferitele regiuni în care creștinismul a dominat, dar ideea că imaginile religioase erau în general permise și dezirabile nu trebuia să fie contestată din nou în mod serios sau universal. Ar mai exista atitudini diferite față de modurile în care ar trebui folosite imaginile și dezacorduri cu privire la formele corecte sau adecvate de artă creștină. Dar chiar și după Reforma protestantă din secolul al XVI-lea (vezi capitolul 5), unde reformatorii au reacționat împotriva extravaganței percepute a interioarelor bisericii catolice și a ceea ce ei au văzut ca o dependență excesivă de imagini în detrimentul

Cuvântului, arta creștină a fost abandonată complet . numai de un mic sector al bisericii crestine. Producția de artă creștină continuă, în multe din aceleași moduri pe care o are încă din secolul al IX-lea, în lucrări publice, monumentale, pentru biserici și clădiri ecleziastice, precum și în lucrări la scară mai mică, mai private. În plus, imaginea creștină a devenit parte a țesăturii culturii occidentale și a devenit parte a vocabularului artistic și cultural mai larg al creatorilor de imagini moderni, nu numai artiști plastici, ci și realizatori de film, ilustratori, designeri grafici, produse comerciale. designeri și cei care proiectează și creează reclame, forma vizuală care reprezintă probabil cel mai mare procent de creare de imagini pe care o vedem în lumea modernă. Această lume este una din ce în ce mai laică. Este numită de unii - chiar și de unii creștini - o lume post-creștină, ceea ce nu înseamnă că creștinismul nu mai are nicio relevanță, dar că creștinismul nu mai este atât de mare dominant în termeni religioși, intelectuali și culturali, ca odinioară. a fost. Cu toate acestea, importanța istorică enormă a creștinismului și amploarea artei și imaginilor creștine în ultimii 2.000 de ani înseamnă că este încă esențial să înțelegem ceva din acest vocabular pictural al creștinismului și ideile din spatele unora dintre temele sale principale, în pentru a fi pe deplin alfabetizați vizual în această lume modernă.

Capitolul 1

Fecioara Maria

Una dintre principiile centrale ale creștinismului este întruparea – „a fi făcut trup” – a lui Isus Hristos. Doctrina întrupării insistă asupra naturii duale a lui Hristos - pe deplin divină și, de asemenea, pe deplin umană - și, prin urmare, insistă asupra nașterii sale reale, ca ființă umană, dintr-o mamă umană reală. Din acest motiv, imaginile mamei lui Hristos, Maria, apar atât de frecvent în arta creștină: existența mamei sale umane este o dovadă a propriei umanități a lui Hristos, iar ea este venerată din cauza maternității ei a lui Hristos. Dar nașterea lui Hristos nu a fost o naștere umană obișnuită: el s-a născut dintr-o fecioară și, prin urmare, nu a avut tată uman. Acest aspect al poveștii nașterii lui Hristos a subliniat divinitatea sa și a susținut doctrina creștină care afirma că el este Fiul lui Dumnezeu. Nașterea fecioara a fost un semn al divinității sau al statutului eroic în mitologia clasică și, prin urmare, biserica creștină nu a fost singura care a subliniat nașterea fecioară a figurii sale centrale. Cu toate acestea, creștinismul a pus un accent destul de excepțional pe fecioria Mariei, atât înainte de nașterea lui Hristos, cât și după aceea. Astfel, soțul Mariei, Iosif, este adesea retrogradat într-o poziție de puțină importanță, chiar și în imagini care înfățișează povestea Nașterii lui Hristos.

Mulți vizitatori ai galeriilor și bisericilor vor fi avut experiența de a vedea ceea ce uneori poate părea a fi un număr nesfârșit de imagini care o înfățișează pe Fecioara Mamă și copilul ei. Reprezentarea mamei lui Hristos, îmbrăcată în albastrul ei tradițional

halatul, înscăunat, cu copilul-Hristos pe genunchi, sau arătat pe jumătate, ținând copilul în brațe, este o bază absolută a artei creștine. O Madonă cu Pruncul italian din secolul al XIII-lea, aflată acum în Galeria Națională din Londra și atribuită „Maestrului Clarisse” din Umbria (Fig. 4), se conformează unui tip medieval foarte standard al acestei imagini. Conținutul și dimensiunea acestui panou indică faptul că probabil a fost conceput pentru un individ, pentru devotamentul privat și rugăciune. În forma sa originală, pictura ar fi putut fi un triptic, o pictură cu trei panouri, cu aripi sau obloane atașate de fiecare parte a panoului principal, care ar fi închis peste imaginea centrală și care ar fi reprezentat poate sfinți, sau hristologic suplimentar. scene narative.

Prezentarea Fecioarei în această imagine se bazează pe cea a icoanelor bizantine care au fost importate în Italia în secolul al XIII-lea. Copilul își strânge fața aproape de cea a mamei sale într-un gest care amintește de tipul icoanei bizantin cunoscut sub numele de „Elousa”, care exprimă tandrețe și milă. În timp ce copilul își ridică privirea spre mama, ea privește în afara imaginii, cu o expresie gânditoare și emoționantă. Acest lucru ar putea avea scopul de a transmite o conștientizare a soartei fiului ei, o soartă care este deja rânduită (vezi capitolul 2). Pe lângă poziția figurilor, mantaua albastră și rochia interioară stacojie au fost, de asemenea, derivate din icoane, așa cum putem vedea din icoana Fecioarei reprezentată în Sfântul Luca pictând Fecioara a lui El Greco (Fig. 3). Mantaua albastră a supraviețuit aproape neschimbată pentru imaginile italiene ale Fecioarei cu copilul, deși rochia interioară roșie a fost renunțată destul de repede, înlocuită cu un voal alb mai moale deasupra sau în interiorul mantalei albastre. Aici, în Fecioara cu Pruncul Maestrului Clarisse, vedem atât rochia interioară, cât și voalul alb, ceea ce indică faptul că acest panou este un răspuns italian destul de timpuriu la un tip de icoană bizantin. Liniile de aur de pe manta și voal - derivate și din icoanele bizantine - urmau să devină arhaice și depășite în pictura italiană în curând. În ciuda acestor schimbări relativ mici de detaliu și decor, totuși, acest tip general a fost susținut pe tot parcursul secolului al XIV-lea și până în secolul al XV-lea. Acest tip de Fecioară cu Pruncul rămâne încă în multe biserici, în special

4. Clarisse Master, Fecioara cu copilul, Londra, National Gallery, c. 1265-75.

în Italia, precum și a apărut frecvent în muzee și galerii din întreaga lume.

Înfățișarea în imagine a Fecioarei Mame și a copilului ei încurajează privitorul să ia în considerare anumite aspecte teologice și doctrinare, cum ar fi întruparea lui Hristos și nașterea fecioara, și, mai simplu, să ofere devotament și venerare sfinților înfățișați.

Dincolo de afirmarea ei a relației materne a Fecioarei cu Hristos, însă, ea nu spune spectatorului prea multe despre Fecioară. Pentru mai multe detalii despre Fecioara și viața ei, ne-am putea aștepta să apelăm la Biblie, care oferă o mulțime de material sursă pentru multe aspecte ale artei creștine. Dar poate surprinde unii privitori de artă să descopere că Biblia este, de fapt, relativ tăcută cu privire la subiectul Fecioarei Maria. Ea apare trecător în două referințe din Evanghelia după Marcu (Marcu 3:31 și 6:3) și în două referințe din Evanghelia după Ioan (Ioan 2:1-12, nunta de la Cana și 19:25-7, Maria și Ioan la picioarele crucii). În Faptele Apostolilor, Fecioara se roagă împreună cu Apostolii după înălțarea lui Hristos la ceruri (Fapte 1:12-14), iar Sfântul Pavel, în Scrisoarea sa către Galateni, menționează că Hristos S-a născut dintr-o femeie (Galateni 4:4).). Orice alt detaliu despre Fecioara din Noul Testament provine din secțiunile Evangheliilor după Matei și Luca referitoare la copilăria lui Hristos, ambele narațiuni sunt considerate adăugări ulterioare la aceste texte evanghelice, scrise poate la 80 de ani după evenimentele pe care le descriu. . Evanghelia lui Matei relatează genealogia lui Hristos și apoi dă o relatare despre nașterea lui, pornind de la conștientizarea lui Iosif că Maria, logodnica lui, „a fost găsită însărcinată prin Duhul Sfânt” (Matei 1:18). Matei menționează vizita magilor, înțelepții din Răsărit (2:1-12), fuga Sfintei Familii în Egipt și masacrul nevinovaților de către regele Irod (2:13-18) și întoarcerea Sfânta Familie la Nazaret (2:19-23). În cel de-al treilea capitol al Evangheliei după Matei, Maria dispare din narațiune, în afară de câteva mențiuni extrem de trecătoare în care, de exemplu, oamenii îl identifică pe Hristos ca fiul unei femei numite Maria. Evanghelia lui Luca oferă cea mai extinsă relatare despre nașterea și pruncul lui Hristos și

în primele două capitole ale acelei Evanghelii aflăm cea mai mare parte a ceea ce știm despre Fecioară, cu descrieri ale Bunei Vestiri (mesajul îngerului că Fecioara va naște un fiu), Vizita (vizita Mariei la vărul ei). Elisabeta, mama Sfântului Ioan Botezătorul), Magnificatul (imnul de bucurie al Fecioarei), nașterea lui Isus și vizita păstorilor. Doar în această secțiune a Evangheliei Fecioara apare central în dramă. După aceste evenimente, Fecioara este menționată în relatarea circumciziei lui Hristos și a prezentării sale la Templu. Imediat după aceasta, ea vorbește direct, într-unul dintre puținele astfel de cazuri, în episodul care marchează trecerea de la copilăria lui Hristos la viața sa adultă. Părinții lui Hristos nu știu unde este și sunt îngrijorați. În cele din urmă, l-au găsit disputând cu oamenii învățați în Templul din Ierusalim (Luca 2:41-52). Fecioara îi reproșează lui Hristos, după care i se spune că el a fost în treburile tatălui său, ceea ce înseamnă că și-a început slujirea publică. Foarte curând, ca și în Evanghelia după Matei, Fecioara se strecoară din narațiune, revenind doar foarte scurt și în treacăt după aceea.

Cu aceste scurte relatări ale Evangheliei avem majoritatea materialului biblic sursă pentru imaginile narative comune ale Fecioarei Maria. Narațiunile Evangheliei tratează povestea ei ca fiind în paralel cu cea a copilăriei lui Hristos. Viața ei pare să fie considerată în mare măsură lipsită de importanță, în afară de mama lui Hristos, și se acordă puțină atenție oricărui detaliu în afara acestui rol. Multe

dintre celelalte detalii despre viața Fecioarei au fost furnizate de texte non-biblice precum Evanghelia apocrifă a lui Iacov (probabil secolul al II-lea) și a lui Pseudo-Matei (o dezvoltare medievală ulterioară și extindere a Cărții lui Iacov) și Legenda Aurea. , sau Legenda de Aur. Acest manual foarte influent al predicatorilor din secolul al XIII-lea a fost tradus în toate limbile europene majore și aproximativ 1.000 de manuscrise supraviețuiesc din perioada medievală. (A fost și mai larg răspândit și citit după apariția tiparului.) În acest text, scriitorul, Jacobus de Voragine (Jacob din Varazze, un oraș de pe Riviera Genoveză) a adunat toate sursele variate pe care le avea la dispoziție despre viața lui . Hristos, Fecioara, sfinții și diferitele sărbători ale bisericii. Este de la asta

text, împreună cu Evangheliile apocrife, că obținem sursele pentru imaginile Fecioarei care descriu evenimente care au avut loc înainte de Buna Vestire, cum ar fi nașterea ei și căsătoria ei cu Iosif și evenimente care au loc după Învierea și Înălțarea lui Hristos, precum moartea Fecioarei și Adormirea Maicii Domnului, la care trupul și sufletul ei au fost înălțați la cer. În plus, aceste texte non-biblice oferă multe detalii suplimentare despre narațiunile biblice consacrate, pe care artiștii le-au folosit în descrierea acestor evenimente, pentru a spori detaliile rare ale textului biblic.

Buna Vestire

Cea mai des ilustrată narațiune mariană este Buna Vestire, momentul în care Îngerul Gavriil, trimis de Dumnezeu la Maria, îi spune că a fost aleasă de Dumnezeu pentru a fi mama lui Hristos (Luca 1:26-38). Acest eveniment a devenit rapid înțeles nu doar ca momentul în care Fecioara și-a conștientizat destinul de mamă a lui Dumnezeu, ci și ca momentul în care, în urma acceptării ei a acestui destin, a avut loc efectiv întruparea lui Hristos. În acest moment „Cuvântul S-a făcut trup”, așa cum spune Evanghelia după Ioan (Ioan 1:14). Reprezentările Bunei Vestiri apar încă din secolul al IV-lea, iar evenimentul este reprezentat continuu în întreaga artă creștină. Elementele esențiale rămân aceleași: un înger (al cărui statut ca atare este în mod normal indicat de posesiunea de aripi) se apropie de o femeie, cu mâna ridicată într-un gest care indică vorbirea. Adesea el - deși îngerii nu au gen din punct de vedere teologic, ei sunt adesea reprezentați ca bărbați tineri, deși destul de androgini - ține în cealaltă mână un toiag care, până la sfârșitul Evului Mediu, a devenit adesea transformat într-o tulpină de crin, un indicator tradițional al puritatea Fecioarei.

Uneori, tulpinile de crin pot fi arătate într-o vază pe podea, lângă Fecioară, în loc sau în plus față de a fi ținute de înger. Nimic nu poate fi cules din Evanghelia lui Luca cu privire la decorul fizic în care a avut loc Buna Vestire, cu excepția faptului că Luca spune că îngerul „a intrat și i-a spus: „Bucură-te” (Luca 1:28). Din aceasta,

majoritatea artiștilor au dedus că evenimentul a avut loc într-un interior, sau a

semi-interior, cum ar fi o verandă deschisă sau o loggie. În cele mai simple versiuni anterioare ale imaginii, ambele figuri stau de obicei. Mai târziu, Fecioara stă, stă în picioare sau îngenunchează, uneori la un stand de lectură sau un prie-dieu, o bancă joasă cu un birou de lectură îngust atașat. Ocazional, Fecioara este prezentată cusând sau înfășurând lână, făcând aluzie la legenda creșterii Fecioarei în Templul din Ierusalim și la sarcina care i-a fost încredințată de preoți de a țese un văl pentru Templu. Cel mai adesea, însă, ea citește, sau a citit, o carte, care stă deschisă în poală sau în mâini (de exemplu, Maestrul tripticului Mérode, New York, Metropolitan Museum, Cloisters Collection, c. 1440) sau pe prie-dieu (ex. El Greco, Budapesta, Muzeul Svepmuvestzeti, c.1600). Uneori cartea este semiînchisă, cu Fecioara marcându-și locul cu un deget sau degetul mare introdus între pagini (ex. Simone Martini, Florența, Uffizi, 1333), sau este încă deschisă, dar a fost pusă deoparte (ex. Nicolas Poussin, Londra, National Gallery, 1657). Când cartea este deschisă, uneori putem vedea textul pe paginile ei, iar uneori artiștii au făcut eforturi pentru a face textul lizibil. În aceste cazuri, vedem uneori că Fecioara citește din Vechiul Testament, în special profeția din Isaia 7:14 („O fecioară va concepe și va naște un fiu"). Această profeție subliniază destinul Fecioarei Maria și arată clar că momentul Bunei Vestiri marchează trecerea de la epoca Vechiului Testament la epoca Noului Testament, odată cu întruparea lui Hristos.

Modalitățile în care cartea este tratată de Fecioară pot indica uneori un moment specific din narațiunea Bunei Vestiri. Luca relatează treptat narațiunea, implicând un dialog între înger și Fecioară: îngerul intră și o salută pe Maria („Bucură-te, atât de binecuvântată! Domnul este cu tine", 1, 28); Fecioara este tulburată de aceasta și se întreabă ce poate însemna aceasta (1:29); o liniștește îngerul („Marie, nu te teme; ai favoarea lui Dumnezeu. Ascultă! Să rămâi însărcinată și să naști un fiu și să-i pui numele Iisus", 1, 30-1); Maria nu este convinsă („Dar cum se poate întâmpla aceasta, fiindcă sunt fecioară?", 1:34); îngerul explică că aceasta va fi prin mijlocirea Duhului Sfânt ('''Duhul Sfânt va veni peste tine'' a răspuns îngerul', 1:35); Fecioara acceptă ceea ce are

a fost spusă și acceptă destinul ei de Născătoare de Dumnezeu („Iată roaba Domnului... să mi se facă ceea ce ai spus", 1:38). Dacă Fecioara își citește încă cartea (ex. Carlo Crivelli, Londra, National Gallery, 1486), privitorul își poate imagina că îngerul tocmai a sosit și tocmai a rostit, sau este pe cale să rostească, primele sale cuvinte de salut. Dacă Fecioara și-a ridicat privirea din carte și se uită la înger (de exemplu, Francisco de Zurbarán, Muzeul de Artă din Philadelphia, 1650), momentul înfățișat poate fi mai departe în narațiune, poate întrebarea

Fecioarei către înger. Dacă atenția Fecioarei nu mai este absorbită de carte și își pune o mână pe piept, sau își încrucișează mâinile în fața ei, cu capul ușor înclinat în jos, este probabil să vedem momentul supunerii Fecioarei sau acceptare (ex. Fra Angelico, Florența, Coridorul S. Marco, c. 1450).

În timp ce supunerea sau acceptarea destinului ei de către Fecioara a fost un subiect deosebit de popular din Evul Mediu până în perioada modernă, unii artiști s-au ocupat, de asemenea, în mod izbitor de tensiunea din primele momente ale narațiunii. Versiunea Bunei Vestiri a lui Dante Gabriel Rossetti, Fetița Fecioarei Maria (Fig. 5), creează un adevărat sentiment de presimțire, cu prezența a ceea ce pare, la prima vedere, a fi un băiețel, îmbrăcat în alb, stând în stânga. Apoi se observă aripile lui roșii, îndoite în lateral, ceea ce indică faptul că el este, de fapt, un înger. Se lăutărește cu frunzele unei tulpini înalte de crin într-o oală, echilibrată pe o grămadă de cărți. Fecioara și-a ridicat privirea de pe acul și vede figura îngerească, deși mama Fecioarei, Sfânta Ana, nu l-a observat încă. Expresia Fecioarei este neclintită: nu se poate spune în acest moment care va fi reacția ei, deși privitorii versați în tradițiile cărora le abordează acest tablou știu că de îndată ce îngerul vorbește, așa cum va face cu siguranță, Fecioara va trece prin neliniște, neîncredere. , și în cele din urmă acceptare. Porumbelul, simbolizând Duhul Sfânt, prin a cărui intervenție Fecioara va rămâne însărcinată iminent, se cocoță în fereastra din pragul încăperii. Drama acestei reprezentări particulare constă în felul în care artistul a convins privitorul că asistăm la momentul chiar fracționat înaintea dialogului pe care îl povestește Luca.

5. Dante Gabriel Rossetti, The Girlhood of Mary Virgin, Londra, Tate Gallery, 1849

Cărți de ore

Buna Vestire este o imagine pe care o vedem foarte frecvent reprezentată și în manuscrise, în special în Cărțile Orelor. Aceste manuscrise au fost descrise drept „un bestseller medieval târziu”. Au fost produse ca cărți de rugăciuni personale pentru laici, deși formatul și conținutul lor au fost derivate din Breviar,

cartea de serviciu folosită de călugări, călugări și canoane din comunitățile religioase pentru îndeplinirea „Oficiului divin”, recitată pe tot parcursul zilei. Pe măsură ce s-a dezvoltat Oficiul Divin, la Breviar au fost adăugate „oficii” suplimentare sau seturi de rugăciuni și devotații, iar una dintre acestea a fost un scurt oficiu în onoarea Fecioarei Maria, care pare să fi dezvoltat pentru prima dată în jurul secolului al X-lea. Acest birou, cunoscut sub numele de „Micul Birou al Fecioarei Maria”, a fost în cele din urmă extras din Breviar pentru a

forma nucleul Cărții Orelor. Cel mai vechi exemplu cunoscut în limba engleză al unei cărți independente de ore pare a fi manuscrisul de la mijlocul secolului al XIII-lea produs de William de Brailes (Londra, British Library, Add. MS. 49999, c. 1230-1260) și, prin urmare, cunoscut sub numele de De Braile Hours. Cele mai splendide manuscrise au fost deținute de regi, prinți și aristocrație, dar cărți de ore mai puțin costisitoare au fost produse în număr mare și au fost la îndemâna financiară a claselor de comercianți urbani. Wills ne spune că chiar și un băcan din Londra din secolul al XV-lea ar putea deține un „primer” (termenul comun în limba engleză pentru o Carte de ore). Odată cu apariția tipăririi, accesibilitatea și proprietatea au fost lărgite și mai mult și se estimează că peste 50.000 dintre aceste cărți au fost publicate pentru uzul profanilor englezi la sfârșitul secolului al XV-lea și începutul secolului al XVI-lea. Unele dintre acestea ar fi fost producții scumpe, bogat decorate, dar altele ar fi fost cărți mici, produse ieftin, costând poate doar câțiva bănuți. Acest tipar a fost replicat în Franța, unde atelierele de manuscrise din secolul al XV-lea au început să producă un număr mare de cărți de ore „neprevăzute”, pentru a fi achiziționate de negustori și proprietari de magazine din Paris, Bruges și alte orașe, și apariția tiparului a avut același efect de producție de masă ca în Anglia.

Într-o Carte de ore, fiecare oră este dedicată unui episod diferit de narațiune, astfel încât recitarea întregului birou produce un set de oportunități de contemplare a unei serii legate de evenimente. În mod adecvat, în multe Cărți de Ceas, textele diferitelor ore sunt ilustrate printr-o serie de episoade referitoare la Fecioara și pruncul lui Hristos, începând cu Buna Vestire,

și, de obicei, se termină cu Adormirea Fecioarei la cer sau încoronarea ei, ambele episoade exprimă faptul că Fecioara este cinstită în mod suprem datorită identității ei ca mamă a lui Hristos. Unele cărți de ore pot folosi un ciclu al patimilor pentru a ilustra Oficiul Fecioarei, care exprimă importanța Fecioarei într-un mod diferit, pornind de la ideea că maternitatea Fecioarei lui Hristos îi dă posibilitatea să se nască, pentru ca el să moară. răscumpără omenirea. Alte cărți pot combina ilustrații mariane și hristologice. Un ciclu tipic de ilustrații axat pe Fecioara ar putea prezenta: Buna Vestire; Vizita Mariei către verișoara ei Elisabeta; Nașterea lui Hristos; Buna Vestire la Păstori (și/sau vizita lor la iesle); Adorarea Magilor; Prezentarea lui Hristos în Templu; Fuga în Egipt; încoronarea Fecioarei. Ciclul hristologic echivalent ar putea începe cu Trădarea lui Hristos și poate continua prin Apariția lui Hristos în fața lui Pilat, Flagelare, Hristos Purtând Crucea, Pironirea pe Cruce, Răstignirea, Depunerea și Înmormântarea. Prima oră a Biroului zilnic, Utrenia, este adesea cea mai bogat decorată și chiar și acolo unde niciunul din restul ciclului de ore nu este împodobit cu imagini, este obișnuit ca Utrenia să poarte o ilustrație, de obicei Buna Vestire. Prin urmare, Buna Vestire formează adesea „frontispiciu” pentru Ceasurile Fecioarei și este probabil cea mai comună imagine din Cărțile Orelor.

O deschidere a unei cărți de ore de la începutul secolului al XIV-lea (Fig. 6) produsă pentru regina franceză, Jeanne d'Evreux, de atelierul

parizian al celebrului miniaturist Jean Pucelle, arată cum ar putea fi combinate ciclurile mariane și hristologice ale imaginilor. Folios 15 verso și 16 recto arată începutul Orelor Fecioarei, cu o miniatură a Bunei Vestiri care are multe dintre aceleași elemente pe care le-am notat deja: Fecioara se află într-un interior, în care a intrat îngerul. Deși Fecioara stă în picioare, există un indiciu că s-ar putea să fi citit, deoarece ține o carte, acum închisă, în mâna ei dreaptă. O vază stă pe podea între înger și Fecioară, iar îngerul îngenunchează și

6. Jean Pucelle, Tradarea lui Hristos si Buna Vestire, din The Hours of Jeanne d'Evreux, New York, Metropolitan Muséum, Cloisters Collection, MS. 54.1.2, fos. 15v și 16r, c. 1325

se adresează Fecioarei. Începutul discursului său „Ave Maria” (Ave Maria) este înscris pe sulul ondulat care se desfășoară din mâna stângă. Îngerii care fac muzică înconjoară scena și mai mulți îngeri fac rugăciuni în frontoanele clădirii. Pe pagina opusă, Tradarea lui Hristos apare deasupra rubricii care indică „Aici începe Orele Sfintei Fecioare Maria”. Într-o îngâmfare vizuală foarte particulară pentru Pucelle, îngerii susțin clădirea în care are loc Buna Vestire, astfel încât spațiul pictural devine ambiguu. Scena Tradarii de vizavi pare a fi sustinuta si de figurile de sub ea. Pucelle a făcut ca un picior al unei figuri de ambele părți ale scenei Tradare să se sprijine pe capul și umerii acestor figuri de sprijin. Miniaturile din acest manuscris sunt executate în grisaille, cu doar ușoare atingeri de culoare și cu unele fundaluri colorate la scenele narative. Imaginile marginale de sub ilustrațiile principale arată scene destul de incongruente ale unor grupuri de oameni care joacă jocuri. Există multe discuții cu privire la ce pot fi intenționate să însemne aceste scene marginale, comune în multe manuscrise medievale. Savanții diferă dacă să le interpreteze ca comentarii asupra ilustrațiilor sau textelor principale sau ca simple decorațiuni sau diversiuni vizuale.

Textul Ceasurilor Fecioarei se deschide cu sintagma „Domine labia mea aperies” (Doamne, deschide-mi buzele). Fiecare oră are o frază standard de deschidere, iar acestea sunt cunoscute ca incipiturile fiecărei ore, de la latinescul „incipere”, pentru a începe. Incipitul oricărei alte ore decât Utrenia este „Deus me in adiutorium meum intende” (O, Doamne, grăbește-te să mă ajute). Fiecare oră începe astfel cu un D majuscul, iar acel D este foarte des decorat sau „istoric”. În Orele lui Jeanne d'Evreux, D de deschidere a Utreniei, sub Buna Vestire, conține o imagine a proprietarului cărții, însăși Jeanne d'Evreux, îngenuncheată la prie-dieu, cu cartea de rugăciuni deschisă. O imagine ca aceasta a fost concepută pentru a induce utilizatorului cărții starea de spirit potrivită pentru rugăciune, arătându-i gata să înceapă să mediteze asupra misterelor sacre care i-au fost prezentate în textele și imaginile care vor urma.

Arta creștină

Imaculata Concepție

Până acum am considerat în detaliu o imagine a Fecioarei - Buna Vestire - care a fost derivată din narațiunea biblică a Evangheliei lui Luca. Această imagine poate fi folosită ca o narațiune izolată, exprimând unul sau altul dintre diferitele momente din cadrul întregului episod, sau ar putea fi folosită ca parte a unui ciclu narativ mai amplu. Ar putea fi folosit și pentru a exprima ceva despre identitatea Fecioarei ca mamă a lui Dumnezeu sau despre starea ei de spirit. Prin comparație, o imagine care se concentrează în mod specific pe un aspect personal al Fecioarei și care nu depinde deloc de o narațiune biblică, este Imaculata Zămislire. Ideea Imaculatei Zămisli a Fecioarei a fost una care a început în biserica de răsărit, iar apoi s-a răspândit spre vest, fiind menționată în liturghiile eparhiilor engleze de Winchester și Canterbury din aproximativ secolul al XI-lea, precum și ale Lyonului și al altor francezi. eparhii de la începutul secolului al XII-lea. Acest concept nu are nimic de-a face cu concepția și nașterea lui Hristos, deși Concepția Neprihănită a Fecioarei și Nașterea Fecioara a lui Hristos sunt uneori confundate. Ideea din spatele doctrinei Imaculatei Concepții este că Fecioara a fost întotdeauna fără păcat, că a fost concepută și născută fără păcat. S-a convenit în general că Fecioara a dus o viață pură și fără păcat, dar controversa a izbucnit în jurul naturii exacte a concepției ei. Doctrina bisericii a fost că fiecare ființă umană a fost concepută în păcat, din cauza păcatului inerent actului sexual. Prin urmare, toți oamenii au fost supuși a ceea ce biserica numea păcatul originar, care a fost îndepărtat numai după naștere, prin botez. Unii teologi au susținut că, pentru ca Hristos să fi fost cu adevărat divin și lipsit de păcatul originar, nu poate exista nicio pată de păcat atașată de mama sa. Prin urmare, Fecioara trebuia să fi fost concepută imaculat, fără păcat, de asemenea. Alții s-au opus acestui lucru, argumentând că numai Hristos a fost conceput complet în mod miraculos și fără păcat. Timp de câteva sute de ani, ideea și imaginea Imaculatei Concepții au fost în centrul unei dezbateri polemice între diferitele partide din cadrul bisericii. În cele din urmă, în 1854, ideea Imaculatei Zămisli a Fecioarei a fost declarată dogmă - oficială

doctrina - a Bisericii Romano-Catolice și în cadrul acelei ramuri a creștinismului, cel puțin, problema nu mai era deschisă dezbaterii.

Un loc în care doctrina Imaculatei Concepții a Fecioarei a fost susținută în mod deosebit de puternic în perioada celei mai mari controverse a fost Spania, unde monarhia susținuse ideea încă din secolul al XIV-lea. Artiștii au încercat să reprezinte doctrina simbolic în mai multe moduri, cu imagini ale îmbrățișării caste a părinților Fecioarei și cu alte imagini menite să exprime puritatea Fecioarei. Cu toate acestea, tipul de compoziție care a devenit în cele din urmă stabilit ca iconografie definitivă este reprezentat de o pictură a Fecioarei Imaculatei Concepții, aflată acum la National Gallery din Londra. Pictorul spaniol Diego Velâzquez (1599-1660) a pictat această imagine pentru o mănăstire de carmeliți din orașul său natal, Sevilla, în jurul anului 1618 (Fig. 7). Fecioara este prezentată

ca o fată tânără, stând pe lună, cu un halou de stele în jurul capului. Această imagine amintește de Femeia Apocaliptică din Cartea Apocalipsei: „Și s-a făcut o mare minune în cer: o femeie îmbrăcată cu soare, cu luna sub picioarele ei și pe capul ei o coroană de douăsprezece stele” (Apocalipsa 12: 1). Femeia Apocaliptică a fost mult timp asociată cu Fecioara și a fost adaptată diferit pentru a reprezenta Fecioara în mai multe aspecte, inclusiv Fecioara ca Regină a Cerului și Fecioara Adormirii Maicii Domnului, precum și Imaculata Zămislire (vezi și capitolele 3 și 4).). Velâzquez s-a asigurat că spectatorii picturii sale ar fi asociat instantaneu pe Fecioara din acest tablou cu Femeia Apocalipsei, creând o piesă însoțitoare, o pânză separată care îl arată pe Sfântul Ioan, autorul textului Apocalipsei, primind viziunea sa spirituală despre Femeia Apocalipsei în ceruri și scrieți-o. (Această pictură însoțitoare a Sfântului Ioan se află și în Galeria Națională din Londra.) Fecioara Imaculată Concepție a lui Velâzquez nu se bazează însă doar pe Cartea Apocalipsei. Pentru a indica natura imaculată a Fecioarei, pictorul a inclus, sub ea, mai multe obiecte sau imagini care erau considerate în mod tradițional drept simboluri ale purității Fecioarei, inclusiv o fântână și

7. Diego Velâzquez, Fecioara Imaculatei Concepții, Londra, National Gallery, c. 1618

o grădină închisă. Aceste simboluri sunt derivate din textul Cântării Cântărilor, sau Cântarea lui Solomon, din Vechiul Testament. Acest text tratează un dialog între o pereche de îndrăgostiți, un Mire și o Mireasă, care a fost interpretat în multe feluri în erudiția biblică creștină. În ciuda naturii erotice a multor din text, cuvintele rostite despre Mireasă au fost interpretate ca

profeții despre puritatea Fecioarei Maria. În special, o frază rostită de Mire a fost deosebit de rodnică pentru promotorii imaculației Fecioarei: „Toată ești frumoasă iubirea mea / și nu este nicio pată în tine” (Tota pulchra es amica mea / et macula non est in te - Cântece). 4:7). Din latinescul dat aici este clar că această expresie, macula non est in te, părea să ofere o bază biblică pentru ideea că Fecioara era impecată, fără pată de păcat.

În 1649, Francisco Pacheco (d. 1654), profesorul și socrul lui Velázquez, a dat instrucțiuni detaliate pentru modul corect de a o înfățișa pe Fecioara Imaculatei Concepții în Arte de le pintura (Arta picturii). Cu toate acestea, până în acest moment, compoziția a fost de fapt pe deplin dezvoltată și stabilită, iar Pacheco a codificat tipul doar așa cum se dezvoltase deja de la sfârșitul secolului al XVI-lea și până în prima jumătate a secolului al XVII-lea. Pacheco însuși a produs deja picturi ale Imaculatei Concepții care urmau aceleași convenții ca și pictura lui Velázquez, la fel ca și alți pictori spanioli, cum ar fi Francisco de Zurbarán (de exemplu, Barcelona, Museu Nacional d'Art de

Catalunya și Edinburgh, Galeria Națională a Scoției, anii 1630).) și, de asemenea, pictori non-spanioli preferați de patronii spanioli, precum Peter Paul Rubens (de exemplu, Madrid, Museo del Prado, 1628-9).

Deoarece ideea și imaginea Imaculatei Concepții a fost susținută atât de puternic în Spania, ea a devenit populară și în America de Sud spaniolă, fiind promovată de Ordinele Franciscane și Iezuite ca parte a activității lor misionare de acolo. Imaginea Imaculatei Concepții a devenit deosebit de răspândită în America de Sud de la mijlocul secolului al XVII-lea, ca urmare a promovării de către biserica catolica a cultului Fecioarei din Guadalupe. Potrivit legendei, Fecioara i-ar fi aparut unui crestin recent convertit pe nume Juan Diego (numit Cuauhtlatoatzin inainte de botez), in 1531, in muntii de langa Tepeyac, la nord-vest de Mexico City. Înregistrările acestor viziuni spun cum o imagine a Fecioarei ca Imaculata Concepție a fost imprimată în mod miraculos pe mantia lui Juan Diego. Imaginea asta,

8. Fecioara din Guadalupe (decor de mașină festivă), Mexico City, 1989

păstrat astăzi în Bazilica Guadalupe din Mexico City, a devenit centrul cultului Maicii Domnului de Guadalupe. Fecioara din Guadalupe, așa cum apare în chipul venerat din bazilică și în nenumăratele copii și versiuni ale acelei imagini, apare fără Hristos-copil, cu mâinile împreunate în rugăciune, îmbrăcată într-o mantie albastră acoperită cu stele . , stând pe semiluna, sprijinit de un înger și înconjurat de o rază de soare sau de mandorlă.

Deși se presupunea că viziunile lui Juan Diego ar fi avut loc în 1531, primele anchete oficiale asupra lor și primele relatări scrise ale evenimentelor au apărut abia la mijlocul secolului al XVII-lea. Și deși imaginea păstrată în bazilică se presupunea că a fost creată ca urmare a viziunilor din 1531, nu există nicio înregistrare a imaginii înainte de începutul secolului al XVII-lea, când au fost făcute primele copii ale acesteia. Având în vedere popularitatea imaginii Imaculatei Concepții în Spania din secolele al XVI-lea și al XVII-lea, este interesant de observat că imaginea Fecioarei din Guadalupe reproduce forma imaginilor spaniole produse la sfârșitul secolului al XVI-lea și începutul secolului al XVII-lea. de Pachecho, Velázquez și Zurbarán.

Oricare ar fi statutul și data imaginii de cult originale păstrate în Bazilica Guadalupe din Mexic, Fecioara din Guadalupe a devenit și rămâne o imagine fantastic de populară în America de Sud și în comunitățile catolice de origine spaniolă și latino-americană din întreaga Uniune. State și nu numai. Fecioara din Guadalupe a fost proclamată patronă a Mexicului în 1754 și patronă a tuturor Americilor în 1910 și, astfel, se bucură de devotament deosebit în rândul populației catolice din America de Nord și de Sud. Altarul național romano-catolic american din Washington, DC, este dedicat Fecioarei Imaculatei Concepții, iar imaginile Fecioarei din Guadalupe sunt reproduse în suveniruri din altarul mexican din Guadalupe și în nenumărate cărți poștale, medalii, statui, lumânări. , și alte astfel

de imagini (Fig. 8). Ele sunt printre cele mai reproduse exemple de imagini creștine contemporane din America de Nord și de Sud astăzi.

capitolul 2

Trupul lui Hristos

Credința în nașterea lui Isus și în viața și moartea lui se află chiar la rădăcinile creștinismului. Prin urmare, imaginile care ilustrează viața lui Hristos pe pământ, ca ființă umană, sunt fundamentale pentru arta creștină. Hristos este reprezentat ca un învățător și predicator, un conducător, un vindecător, un judecător, precum și ca un nou-născut și ca un om mort. Reprezentările artistice depășesc, de asemenea, moartea lui, pentru a arăta învierea lui și aparițiile sale post-învierea urmașilor săi, așa cum se detaliază în Evanghelii. Cu toate acestea, sursele textuale se concentrează mai mult pe unele zone și evenimente din viața lui Hristos decât pe altele. Jaroslav Pelikan a subliniat că Evangheliile ne oferă informații despre mai puțin de 100 de zile din viața lui Hristos, dar că pentru ultimele zile ale vieții sale oferă „un scenariu detaliat, aproape oră cu oră”. Relatarea în sine a morții lui Hristos - orele de pe cruce în Vinerea Mare - formează punctul culminant al narațiunii Evangheliei, iar imaginile legate de Răstignire sunt printre cele mai răspândite în arta creștină. Răstignirea este, desigur, sfârșitul vieții umane pământești a lui Hristos, dar a fost și scopul suprem al vieții sale. Conform doctrinei creștine, mântuirea omului se realizează prin moartea lui Hristos pe cruce, care ispășește păcatele omenirii. Prin urmare, însăși esența credinței creștine se învârte în jurul morții sale și al întrupării sale ca ființă umană, ceea ce i-a permis să sufere o moarte umană. Din acest motiv, concentrarea asupra imaginilor cu moartea și trupul lui Hristos este crucială pentru înțelegerea artei creștine.

După cum sa menționat deja, în capitolul anterior, imaginile lui Hristos cu mama sa au confirmat identitatea Fecioarei ca Maică a lui Dumnezeu, dar au amintit și privitorilor de întruparea lui Hristos, luarea lui de trup uman, care a fost începutul misiunii de mântuire a lui Hristos. Moartea sa a fost deja inerentă nașterii lui Hristos, iar acest lucru este clar în multe imagini ale Fecioarei cu Pruncul. Panoul din secolul al XIII-lea realizat de Maestrul Clarisse (Fig. 4), întâlnit deja în capitolul 1, ilustrează semnificația întrupării și morții lui Hristos prin combinația ei de evenimente de la începutul și sfârșitul narațiunii vieții pământești a lui Hristos. Prezentând aceste imagini împreună, această pictură reprezintă întregul ciclu al mântuirii omenirii de către Hristos și oferă un compendiu de idei și imagini asupra cărora privitorul ar putea medita. După cum am văzut, în domeniul principal al picturii se află o imagine a Fecioarei cu Pruncul, inspirată probabil în compoziția și stilul ei de icoanele bizantine. De fiecare parte a Fecioarei cu Pruncul sunt, în stânga, Îngerul Gavriil, iar în dreapta Fecioara Bunei Vestiri, dând, parcă, un „flashback” Bunei Vestiri, chiar momentul întrupării lui Hristos,

începutul. a misiunii sale și, prin urmare, începutul mântuirii omenești. Deasupra Fecioarei cu Pruncul, în câmpul în formă de lunetă din partea de sus a panoului este o imagine a lui Hristos răstignit, echilibrând pe Hristosul Întrupat dedesubt. Deasupra Răstignirii, în panițele triunghiulare din colțurile de sus ale panoului, doi îngeri sună din trâmbițe în stânga și în dreapta, anunțând Judecata de Apoi, iar sub ei se ridică din mormintele lor două grupuri de ființe umane. În această aluzie la Judecata de Apoi nu-L vedem pe Hristos Judecătorul, așa cum am putea face în alte reprezentări mai complete ale subiectului. (Este posibil ca o figură suplimentară a lui Hristos ca Judecător, sau Mântuitorul Binecuvântat, să fi fost prezentă inițial într-un fronton acum pierdut din partea de sus a panoului.) Cu toate acestea, așa cum se află pictura în prezent, combinația de imagini încă funcţionează vizual, deoarece modul de compunere şi modul precis în care sunt juxtapuse Răstignirea şi Judecata de Apoi face legătura dintre cele două foarte evidentă: mântuirea fiinţelor umane este văzută ca un rezultat foarte direct al Răstignirii lui Hristos.

Imaginea Maestrului Clarisse despre Răstignire include diverse persoane pe care relatările Evangheliei le menționează ca prezente la eveniment. În dreapta îl vedem pe Sfântul Apostol Ioan, căruia Hristos trebuia să-i fi fost deosebit de aproape și căruia i-a încredințat îngrijirea propriei sale mame după moartea sa (Ioan 19:26). De asemenea, în dreapta sunt reprezentate figuri ale soldaților romani, inclusiv centurionul care a fost convertit când a recunoscut identitatea lui Hristos ca Fiu al lui Dumnezeu (Marcu 15:39; vezi și Luca 23:47). În stânga o vedem pe Fecioara Maria cu două însoțitoare, propria ei soră, Maria Cleophas și Maria Magdalena (Ioan 19:25). Magdalena este îmbrăcată în roșul ei obișnuit, iar Fecioara din centru este recunoscută și după îmbrăcăminte: o mantie albastră peste un lenjerie roz, ca în imaginea Bunei Vestiri și în cea a Fecioarei cu Pruncul de dedesubt. Hristos însuși este arătat în modul care devenise tradițional la mijlocul secolului al XIII-lea: ochii închiși, capul sprijinit pe umăr, corpul curbat într-o parte. Imaginile anterioare ale Răstignirii l-au arătat pe Hristos în viață, cu ochii deschiși și trupul drept și sprijinit, într-un mod menit să-și arate triumful asupra morții. Aceste imagini anterioare sunt cunoscute sub numele de Christus Triumphans (Hristos triumfător). Reprezentarea pe care o vedem în acest mic panou italian este cunoscută sub numele de Christus Patiens (Hristos care suferă) și acest tip de imagine pune mai mult accent pe suferința umană a lui Hristos decât pe triumful său asupra morții. Pe măsură ce umanitatea și suferința lui Hristos au devenit mai importante pentru devoțiunea creștină, la fel a devenit și cea a mamei sale. Fecioara Maria leșină la moartea fiului ei și este susținută de celelalte două Marie. Prăbușirea Fecioarei reflectă vizual prăbușirea în moarte a fiului ei și indică ideea compasiunii Mariei, suferința ei cu Hristos. Relația de suferință dintre mamă și fiu aici în Răstignire este juxtapusă cu relația la fel de apropiată ilustrată în imaginea Fecioarei cu Pruncul de mai jos. Devotații Fecioarei Maria considerau maternitatea ei a lui Hristos și tovărășii ei suferind cu el la

Răstignire, ca i-au dat autoritatea și capacitatea de a mijloci la Hristos, de a cere milă în numele lor. Acesta a fost unul dintre motivele pentru care Fecioara a fost considerată atât de înalt ca mijlocitor, avocat al păcătoșilor.

Un alt aspect al interesului medieval în curs de dezvoltare pentru umanitatea lui Hristos, și suferința și moartea lui umană, a fost o preocupare mai mare față de realitatea corporală a trupului său și rănile provocate în timpul Patimilor. Una dintre cele mai dramatice reprezentări ale trupului suferind al lui Hristos răstignit este cea din exteriorul retabloului din Isenheim, a pictorului german Matthias Grünewald (Fig. 9). Acest retablo a fost realizat pentru capela unui spital condus de Canonii obișnuiți ai Sfântului Antonie din Isenheim. Construcția sa a avut loc în două etape. Mai întâi, canoanele i-au însărcinat sculptorului din Strasbourg Nikolaus de Hagnau să realizeze un altar sculptat înfățișând figuri de interes pentru comunitatea monahală - Sf. Augustin, Sf. Antonie și Sf. Ieronim - cu Hristos și cei doisprezece Apostoli dedesubt. Apoi, câțiva ani mai târziu, în jurul anului 1510, Grünewald a fost însărcinat să creeze două seturi de aripi pictate pentru acest altar, care puteau fi deschise sau închise pentru a dezvălui altarul în trei stări diferite (Diagrama I).

Pe exteriorul celui mai exterior set de aripi mobile era înfățișată Răstignirea, iar această imagine a fost probabil cea mai des vizibilă pe altarul bisericii mănăstirii din Isenheim. Artistul a înfățișat trupul lui Hristos răstignit în așa fel încât să aducă acasă realitatea torturii și suferinței sale. Corpul lui atârnă jos, brațele lui fiind smulse din articulații. Picioarele îi sunt răsucite, iar unghiile prin picioare și mâini sunt dureros de evidente. Precum și rana mare din coasta lui, unde sutașul l-a străpuns cu o lance, pentru a vedea că moartea lui a fost completă (Ioan 19: 33-4) trupul lui Hristos poartă numeroase cicatrici, aparent provocate de spini, și au mai rămas câțiva spini. înfipt în carnea lui. Pânza este ruptă și zdrobită, iar coroana de spini este arătată ca un adevărat instrument de tortură, cu vârfurile ei ascuțite înfipte în capul și fața lui Hristos și înfipându-i în umăr și piept. Sub Răstignire, într-un panou separat de predelă, vedem Plângerea peste trupul mort al lui Hristos. Coroana de spini a fost îndepărtată, iar Sfântul Ioan așează cu grijă trupul moale al lui Hristos pe giulgi, înainte de a-l așeza în mormânt.

9. Matthias Grünewald, Retalul Isenheim, Colmar, Muzeul Unterlinden, c. 1510

Altarul

— Cadrul →

Întâlnirea lui Anthony cu Paul

Sfântul Augustin

Sfântul Antonie

Sfântul Ieronim

Ispita lui Anthony

Hristos și cei doisprezece apostoli

I. Retabul Isenheim, trei state.

Arta creștină

Micile răni sângeroase care apar pe tot corpul lui Hristos capătă o dimensiune suplimentară atunci când sunt văzute împreună cu sfinții din aripile de ambele părți ale Răstignirii și în contextul locației inițiale a spitalului din altar. În aripa stângă se află Sfântul Sebastian, străpuns de săgețile cu care a fost torturat (înainte de eventualul său martiriu prin decapitare). Sebastian a fost unul dintre câțiva „sfinți ai ciumei" care erau considerați ca având puterea de a proteja împotriva ciumei. În cazul lui Sebastian, această asociere derivă din ideea că rănile care apăreau pe pielea unei persoane afectate de ciumă erau ca rănile săgeților. Sfântul Antonie, în aripa dreaptă, era ocrotitorul mănăstirii și al spitalului acesteia și era în general invocat ca tămăduitor. Dar avea și o legătură specială cu o boală asemănătoare ciumei, care se numea „focul infernal" sau „focul Sfântului Antonie", iar simptomele căreia includeau furuncule inflamate și răni cangrenoase pe piele. Se presupune că pacienții de la Isenheim aveau scopul de a se mângâia în prezența celor doi sfinți despre care se credea că au puterea de a proteja împotriva acestor boli îngrozitoare sau de a vindeca. Dar spectatorii au fost, de asemenea, menționați să aprecieze un mesaj suplimentar de mântuire spirituală dincolo de moartea fizică. Ei nu ar trebui să se teamă de durerea și desfigurarea legate de boala fizică, deoarece moartea neînchipuit de dureroasă a lui Hristos, prezentată aici, le-a asigurat promisiunea mântuirii și învierii după orice moarte pământească ar putea suferi un muritor. Pielea devastată a lui Hristos ar putea fi interpretată ca arătând pacienților din Isenheim că el suportă însuși toată suferința și boala lor, nu numai durerea fizică a bolilor lor, ci și „boala" păcatului lor, potențial mult mai gravă și mai dăunătoare, și totuşi uşurat de efectele sale condamnatoare de jertfa lui Hristos.

Figurile însoțitoare din Răstignirea de la Isenheim sunt reprezentate diferit de cele din panoul italian al maestrului Clarisse. Numărul figurilor a fost redus, iar de data aceasta mama lui Hristos este sprijinită în durerea și compasiunea ei nu de cele două Marie, ci de Sfântul Ioan. Ochii ei sunt închiși, iar fața ei palidă, secătuită de culoare

de suferința ei, este ecou de mantaua ei albă – mai degrabă decât albastră. Sub cruce, Maria Magdalena (identificabilă de data aceasta după oala cu unguent - vezi capitolul 3 - precum și după haina roșie) își strânge mâinile disperată. În predelă, unde cele trei figuri înfăptuiesc Plângerea asupra trupului lui Hristos, starea de spirit

este mai liniștită, toate cele trei figuri părând secate de experiența lor. Singura figură suplimentară nemenționată până acum este Ioan Botezătorul, care stă în dreapta lui Hristos răstignit. Știm că acesta este Ioan Botezătorul din mai multe motive, inclusiv aspectul său fizic. El este prezentat ca un pustnic, cu picioarele goale și piei de animale pentru îmbrăcăminte. Cartea pe care o deține este un atribut de identificare comun al unui profet și îl identifică pe Ioan drept ultimul dintre profeții Vechiului Testament, care a vestit venirea lui Hristos. Gestul de arătare al Boteztorului atrage atenția asupra lui Hristos și indică faptul că cuvintele înscrise pe panou, rostite de Ioan, se referă la Hristos: „El trebuie să crească, dar eu trebuie să scad". Aceste cuvinte, din Evanghelia lui Ioan (3:30), au fost interpretate în moduri diferite, dar par să indice că trebuie să fim conștienți de faptul că Răstignirea este punctul de mijloc între epoca Vechiului Testament, reprezentată de Ioan cel. Baptist și Noul Testament, reprezentat de Hristos. Răstignirea este, astfel, literalmente punctul central al celor două epoci, după care omenirea trăiește într-o stare de har și este răscumpărată (vezi și capitolele 4 și 5).

Întrucât Botezătorul era deja mort în momentul în care Hristos a fost răstignit și, prin urmare, nu ar fi putut fi prezent la Răstignire, prezența lui în această imagine este o abatere de la narațiunea istorică și trebuie să servească mai degrabă o funcție simbolică decât o funcție pur reprezentativă. Acest lucru este indicat în continuare de mielul de la picioarele lui. Ioan Botezătorul L-a descris pe Hristos ca „Mielul lui Dumnezeu, care ridică păcatele lumii" (Ioan 1:29). Mielul de aici ține o cruce, pentru a clarifica faptul că această creatură este o referire simbolică la Hristos însuși. La picioarele mielului este un potir, care primește sânge de la o rană din pieptul mielului. Din moment ce știm că Hristos este Mielul lui Dumnezeu, este clar că sângele care se revarsă în potir trebuie să fie de fapt sângele lui Hristos. Acest detaliu face o legătură explicită

între Răstignire, jertfa inițială a trupului lui Hristos pentru păcatele omenirii, și slujba liturgică a Euharistiei, care reface sau recreează acea jertfă continuu chiar la masa altarului pe care a fost așezată inițial această imagine a Răstignirii.

Fascinația pentru umanitatea lui Hristos, trupul său, suferința și moartea lui umană, au mers mână în mână cu un devotament fascinat față de trupul și sângele său în Euharistie. În 1215, biserica confirmase doctrina transsubstanției, care susținea că, prin acțiunea consacrarii sau a binecuvântării preotului în timpul liturghiei, pâinea și vinul euharistiei au fost transformate fizic și în întregime în carnea și sângele lui Hristos, dar fără nicio schimbare. în aspectul lor vizual. La Cina cea de Taină, în noaptea dinaintea Răstignirii lui Hristos, Hristos a binecuvântat și a împărțit pâine și vin cu cuvintele „Acesta este trupul meu" și „Acesta este sângele meu". Doctrina transsubstanțiarii a susținut că el a intenționat să se înțeleagă că

atunci când adepții săi i-au ascultat instrucțiunile de „Fă asta în memoria mea” și au binecuvântat pâine și vin în viitor, materialele astfel consacrate vor fi literalmente transformate în corpul său. și sânge (Matei 26:26-8; Marcu 14:22-5; Luca 22:19-20). Din 1215 până la începutul secolului al XVI-lea, doctrina transsubstanțiării a fost poziția oficial acceptată a bisericii creștine universale. Odată cu Reforma protestantă (vezi capitolul 5), diferite confesiuni creștine au dezvoltat diferite înțelegeri ale statutului precis al euharistiei. Aceste poziții diferite ar putea fi trasate de-a lungul unui continuum, de la ideea că în timpul liturghiei pâinea și vinul sfințiți au devenit cu adevărat și absolut trupul și sângele lui Hristos (așa cum susțin romano-catolicii) până la ideea că slujirea euharistiei a fost pur și simplu o comemorare. a acțiunilor lui Hristos la Cina cea de Taină (înțeleasă de tradiția protestantă mai radicală). Dar la momentul conceperii retablоului din Isenheim, transsubstanțiarea era încă doctrina oficială a bisericii. Acest retablo, așadar, a funcționat ca fundal pentru slujbele euharistiei în care pâinea și

se credea că vinul a fost transformat în trupul și sângele lui Hristos. S-a înțeles că repetarea de către preot a cuvintelor de binecuvântare ale lui Hristos a efectuat transformarea, iar pâinea și vinul sfințiți au fost apoi ridicate de către preot pentru ca adunarea să le vadă. Dacă altarul ar fi fost complet închis, congregația de la Isenheim ar fi văzut pâinea și vinul ridicat pe fundalul a două imagini ale lui Hristos mort: în Răstignire și, de asemenea, în Plângerea din predela de mai jos. Chiar și în starea întredeschisă a retabloului, cu imaginile Bunei Vestiri, Nașterii și Învierii vizibile, Plângerea a rămas vizibilă dedesubt ca fundal al ceremoniei euharistiei.

Compoziția precisă a Plângerii de aici, cu Sfântul Ioan sprijinind trupul lui Hristos sub umeri, are ca efect să afișeze trunchiul lui Hristos la vedere și să permită privitorului să vadă rana sângeroasă din partea lui. Aceasta însemna că imaginea narativă a pregătirii trupului lui Hristos pentru mormânt ar putea funcționa și aici ca un centru de devotament și meditație asupra trupului lui Hristos și asupra rănilor Patimilor sale. Un proces artistic de abstracție și adaptare a imaginilor narative ale Patimilor lui Hristos în imagini pentru devotament începuse să se dezvolte în cele două secole înainte de altarul din Isenheim. Una dintre cele mai populare dintre aceste imagini devoționale a fost cunoscută sub numele de „Imago Pietatis”, „Imaginea milei” sau „Omul durerilor”. Această compoziție îl izolează pe Hristos răstignit și oferă trupul său mort și rănit la vedere. Omul durerilor este de obicei înfățișat pe jumătate, uneori stând în mormânt, alteori stând lângă cruce. Corpul este susținut uneori de îngeri, alteori singur, de obicei cu ochii închiși și cu mâinile încrucișate pe sân, astfel încât rănile din mâini și laterale să fie clar vizibile.

Un diptic din secolul al XIV-lea pictat în Boemia împerechează imaginea Fecioarei cu Pruncul din stânga cu Bărbatul întristărilor din dreapta (Fig. 10). Ca și în panoul umbrian al maestrului Clarisse, copilul-Hristos de aici își strânge fața aproape de cea a mamei sale într-o variantă de

10. Pictor boem anonim, diptic cu Fecioara cu Pruncul și Omul durerilor, Karlsruhe, Kunsthalle, c. 1350

o icoană de tip bizantin. În celălalt panou, Hristosul răstignit pe jumătate, cu ochii închiși și capul lăsat în lateral, arată rănile din mâinile privitorului privitorului. În mod curios, totuși, mâinile lui Hristos mort sunt, în anumite sensuri, active sau demonstrative. Degetul arătător al mâinii stângi a lui Hristos este ridicat și arată în mod direct rana din lateral, ca și cum ar fi invitat privitorul să contemple acel element specific al imaginii. (Rănii laterale i s-a acordat adesea o importanță deosebită, deoarece era aproape de inima lui Hristos și uneori era înfățișată izolat, ca un obiect de contemplare în sine. Aceasta s-a dezvoltat ulterior în imaginea simbolică a „Sfintei Inimi” a lui Isus. .) Degetele celeilalte mâini a lui Hristos se sprijină pe inscripția pictată de dedesubt, arătând spre cuvintele „misericordia domini” (mila Domnului). Acest lucru indică faptul că spectatorul este destinat să înțeleagă Răstignirea, jertfa lui Hristos, ca dovadă a compasiunii, harului și milei lui Dumnezeu față de omenire.

Imaginea Omului întristărilor a fost legată de o viziune presupusă experimentată de papa Grigore cel Mare din secolul al VI-lea (vezi și capitolul 4) în timp ce celebra slujba într-o zi la Roma. Pe măsură ce Grigorie a sfințit pâinea și vinul, s-a relatat că Hristos i s-a arătat deasupra altarului. Această apariție a sprijinit în mod elocvent doctrina „Prezenței reale” a trupului lui Hristos în euharistie, deoarece Hristos însuși, în formă trupească, a fost manifestat pe altar în momentul în care pâinea și vinul trebuiau să devină trupul și sângele lui Hristos. . Pentru a comemora evenimentul, Papa a ordonat ca o imagine a lui Hristos să fie realizată după exact apariția sa în această viziune. O imagine mozaic, păstrată la biserica Santa Croce din Gerusalemme, Roma, a fost, în Evul Mediu târziu, privită ca imaginea originală pe care Grigorie o făcuse (și a fost puternic promovată ca atare de călugării cartusieni care erau responsabili de biserica în care a fost adăpostit) deși datează de fapt din secolul al XII-lea sau al XIII-lea. În secolul al XV-lea, călugării din Santa Croce i-au cerut gravorului german Israhel van Meckenem, cel mai cunoscut gravor al zilelor sale, să facă

11. Israhel van Meckenem, Liturghia Sfântului Grigore, Londra, Muzeul Britanic, anii 1490

gravuri ale icoanei lor mozaice și ale evenimentului minune al Sfintei Sf. Grigorie. Aceste reproduceri au fost cumpărate în număr mare de credincioși, în parte pentru că imaginea Omului întristarilor a fost promovată cu entuziasm de către biserica mai largă, nu doar de călugării de la Santa Croce. Indulgențele erau gajate de către biserică celor care se rugau în fața anumitor imagini. În cazul Omului

întristărilor, indulgențele - de 20.000 de ani de iertare din pedeapsa în purgatoriu - au fost atașate nu doar originalului roman, ci și copiilor lui și imaginii asociate a masei Sfântului Grigorie. Toate imaginile ulterioare ale Omului întristărilor (care a proliferat în Occident din secolele al XIII-lea și al XIV-lea) au fost considerate „copii” ale originalului lui Grigore. (De fapt, legenda viziunii lui Grigore s-a dezvoltat probabil după astfel de imagini, ca mijloc de a le explica.)

Gravura aflată acum în British Museum din Londra arată Omul durerilor de jumătate de lungime care apare din mormântul de pe altar în timp ce are loc sfințirea (Fig. 11). Reproduce ceea ce s-a considerat în mod clar a fi caracteristicile iconografice proeminente ale icoanei mozaic originale: aranjarea trupului lui Hristos pe cruce; poziția capului, coborât într-o parte; șuvițele de păr curgătoare pe umeri; ochii închiși; rănile vizibile în mâini și laterale. Aceste trăsături sunt aceleași și în dipticul nostru boem (Fig. 10), ceea ce indică faptul că și acesta a fost probabil, în anumite sensuri, considerat o „copie” a unui original „autentic”.

Imaginea Omului întristărilor avea în mod clar un statut special și particular, deoarece era privită ca o „asemănare adevărată” cu Hristos, o înregistrare a morții sale la crucificare și o dovadă a prezenței reale a trupului și sângelui lui Hristos în euharistie. Aceste aspecte ale imaginii reprezintă multe, multe copii și versiuni ale imaginii Omului întristărilor, produse în multe regiuni diferite, în diferite medii, pentru diferiți patroni și în scopuri diferite. Imaginea a fost, la fel ca Cărțile de ore examinate în capitolul anterior, un alt „best-seller” al timpului său.

capitolul 3

Sfintii

Practica venerarii sfinților - individuali recunoscuți ca deosebit de virtuoși și sfinți - a fost de la început de o importanță critică în cultul creștin. (Termenul „sfânt” provine din termenul latin „sanctus” – „sancta” la feminin – care înseamnă „sfânt” sau „consacrat”. În Orient, termenul grecesc echivalent „hagios” – sau „hagia” – este folosit. .) O mare parte din arta creștină prezintă reprezentări ale acestor persoane venerate, de la sfinții timpurii, inclusiv tovarășii lui Isus Hristos, precum Sfântul Petru, până la sfinți medievali precum Sfântul Francisc de Assisi (d. 1226). Biserica romano-catolică continuă să recunoască indivizii ca sfinți, iar imaginile sfinților moderni sunt încă produse și pot fi găsite în bisericile și casele catolice din întreaga lume. De exemplu, imaginile lui Padre Pio, un călugăr capucin italian care a murit în 1968 și care a fost canonizat (recunoscut oficial ca sfânt) în 2002, sunt extrem de răspândite și populare, mai ales în Italia și America.

În biserica primară nu exista niciun mecanism formal de consacrare sau diferențiere a celor dintre morții creștini care erau sfinți

recunoscuți oficial. Mecanismul de canonizare formală s-a dezvoltat doar în Evul Mediu târziu (vezi mai jos). Cu toate acestea, anumite persoane au atras o reverență deosebită, în special apostolii, care au fost primii urmași ai lui Hristos, și martirii, cei care muriseră pentru credința lor. Fiind pregătit să

a murit pentru credințele sale creștine, un martir a fost considerat ca oferind mărturia supremă despre adevărul învățăturilor lui Hristos și despre moartea și învierea lui. (Termenul „mucenic” provine din grecescul „martus” care înseamnă „martor”.) Sfinții și martirii au fost onorați de întreaga comunitate creștină reunindu-se la mormintele lor și împărtășind o masă euharistie, la aniversările morții lor. Locul de înmormântare a devenit astfel centrul devotamentului față de sfânt, iar ziua morții a devenit ziua specială de comemorare. În perioada creștină timpurie, cultul sfinților era, așadar, concentrat geografic pe locul în care erau îngropate rămășițele, sau moaștele sfinților, iar moaștele erau venerate ca obiecte înzestrate cu o potență spirituală deosebită. Se credea că apropierea fizică de moaștele sfinților avea efecte benefice, iar oamenii mergeau în pelerinaj la sanctuarele sfinților în speranța de a obține un beneficiu, adesea vindecarea unei boli sau a unui handicap. Din cauza acestei nevoi devoționale de a vizita locul înmormântării și de a se apropia cât mai mult posibil de altarul propriu-zis, sau recipientul propriu-zis, în care era conținut trupul sfântului, termenul de „altare” a ajuns să fie înțeles și în general. uz, ca loc în care este venerat un sfânt. Relicvele erau adesea păstrate în recipiente prețioase, din metal, împodobite cu figuri sculptate sau decorațiuni, bijuterii și emailuri. Altarele pentru relicvele întregului corp erau adesea în formă de frontoane, ca niște clădiri mici, cu acoperișuri ascuțite. În Anglia și în alte zone care au cunoscut iconoclasm în timpul Reformei din secolul al XVI-lea și după (vezi capitolul 5), mormintele și altarele sfinților au fost distruse, iar prețioasele lucrări din metal s-au topit, astfel încât avem puține dovezi materiale directe despre aspectul lor. în aceste zone. Dar reprezentările contemporane, cum ar fi cea dintr-un manuscris anglo-normand din secolul al XIII-lea din Viața Sfântului Eduard Mărturisitorul (Fig. 12), par să indice că forma sanctuarelor engleze a fost similară cu exemplele supraviețuitoare din alte părți ale Europei. Această ilustrație prezintă pelerini îngenunchiați în rugăciune la altarul Sfântului Eduard, sfântul rege englez care a fost îngropat în Westminster Abbey. O platformă de piatră susține altarul, care este el însuși, aparent, din metal, cu mici figuri sculptate și crochete și finisaje decorative. Un pelerin este văzut urcând în gropi

12. Altarul Sfântului Eduard Mărturisitorul din La Estoire de Seint Aedward Le Rei, Cambridge, Biblioteca Universității, MS. Ee.3.59, fo. 30, c. 1255-60

în baza altarului pe care se ridică racla de înmormântare a lui Edward, pentru a obține o apropiere și mai mare de trupul sfântului.

Devotamentul creștin față de moaștele sfinților a provenit în parte din beneficiile fizice percepute, cum ar fi miracolele vindecătoare. Dar devotamentul față de sfinți și moaștele lor a derivat și din eficacitatea lor percepută ca mijlocitori: manifestându-și devotamentul față de sfântul lor ales, pelerinii sperau să-l încurajeze pe sfânt să aducă rugăciuni lui Dumnezeu în numele lor sau în numele cuiva pe care doreau să-l facă. Ajutor.

Asocierea inițială dintre mormintele martirilor și mesele euharistice ținute la ele de comunitățile creștine a însemnat că altarele, precum și altarele, au fost întotdeauna asociate cu trupurile sfinților: bisericile au ajuns să fie construite cât mai aproape de locurile de înmormântare. de sfinți, iar altarul a fost așezat, dacă era posibil, peste mormântul însuși. Altarul și, de obicei, biserica care îl înconjoară, a fost apoi numit și închinat în cinstea sfântului. Mai târziu, pe măsură ce bisericile s-au înmulțit și s-au ridicat mai multe altare, nu a fost întotdeauna posibil să se asocieze fiecare altar cu mormântul unui sfânt. Pentru a păstra asocierea dintre moaștele sfinților și masa altarului euharistic, a devenit practica de a plasa moaște mai mici în corpul altarului însuși la momentul sfințirii acestuia. Panourile pictate au fost produse pentru a fi așezate pe altarele dedicate sfinților sau pe altarele mormântului, care, după cum sugerează și numele, erau combinații ale unui mormânt cu un altar asociat. Aceste imagini pictate l-au identificat pe sfântul al cărui cult a fost celebrat în acel loc special și au stimulat devotamentul față de sfânt. Retablele sfinților combinau adesea o imagine centrală care îl înfățișează pe sfânt, de obicei în lungime, fie în picioare, fie pe tron, cu scene din viața lui sau ei, incluzând uneori reprezentări ale miracolelor care fuseseră atribuite sfântului. Pictorul sienez Simone Martini a pictat un panou care îl înfățișează pe Sfântul Ludovic de Toulouse, care se află acum în Napoli (Fig. 13). Imaginea principală îl arată pe Sfântul Ludovic ca un sfânt episcop franciscan, tronat și încoronat de îngeri și încununând un alt bărbat care stă în genunchi la picioarele sfântului. Aceasta alta

bărbatul este fratele mai mic al lui Ludovic, regele Robert al II-lea Napoli (Robert de Anjou), care a primit coroana casei regale angevine din Napoli când Ludovic a abdicat pentru a deveni franciscan.

Panoul include în predela sa (a patra scenă din stânga, Fig. 14) o imagine a înmormântării Sf. Ludovic, care a avut loc la biserica franciscană din Marsilia, în august 1297. Sfințenia Sf. Ludovic este demonstrată de faptul că că a început deja să facă minuni, pe măsură ce indivizii bolnavi și infirmi sunt vindecați în apropierea corpului său. Doi oameni bolnavi, unul schilod, unul aparent în criză sau posedat, sunt puse în contrast cu un pelerin în picioare, care probabil a fost vindecat de St Louis și arată spre corpul său, recunoscând acest fapt. Acest panou a fost probabil asociat cu un altar al Sfântului Ludovic, fie la locul inițial de înmormântare la Marsilia, fie la Napoli, unde Robert de Anjou luase înapoi creierul lui Ludovic ca relicvă. Imaginea

vindecării bolnavilor la înmormântarea lui Ludovic ar fi încurajat pelerinii de la altarul lui Ludovic să creadă în puterea și eficacitatea moaștelor sale și să se roage și să lase ofrande la mormântul lui. Bisericile cu sfinți de succes s-ar putea aștepta să câștige o sumă semnificativă de bani din ofrandele lăsate de pelerinii în vizită. Prin urmare, candidații la sfințenie, precum Ludovic de Toulouse, au fost promovați cu entuziasm de bisericile care le găzduiau trupurile și de comunitățile religioase din care veniseră (franciscanii în cazul lui Ludovic de Toulouse). Robert de Anjou însuși a fost, de asemenea, foarte strâns implicat în campania de canonizare a lui Ludovic, deoarece legitimitatea propriei sale domnii ar fi fost mult sporită de canonizarea lui Ludovic și de sancțiunea implicită a bisericii a deciziei lui Ludovic de a-și preda tronul în mâinile sale. fratele mai mic.

Panoul Ludovic de Toulouse este de obicei datat după 1317, anul canonizării lui Ludovic, și este cel mai adesea privit ca o comemorare a acelui eveniment, care a fost atât de important pentru Robert de Anjou. Dar este la fel de posibil ca panelul să fi fost comandat în așteptarea canonizării, ca parte a efortului pe care

13. Simone Martini, St Louis of Toulouse, Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte, c. 1317

14. Simone Martini, Înmormântarea Sf. Ludovic, panoul predela Sf. Ludovic (detaliu din Fig. 13)

Franciscanii și familia regală angevină făceau să dobândească sfințenia pentru Ludovic. Până în secolul al XIII-lea, procesul de recunoaștere a unui sfânt a trecut de la aclamarea locală și la recunoașterea vieții sfinte a unei persoane sau a miracolelor, ca în biserica creștină timpurie, iar mecanismul de canonizare trecea din ce în ce mai mult sub controlul papalității. Până la moartea lui Ludovic de Toulouse, a fost dezvoltat un proces legal riguros, pentru a testa legitimitatea cererilor de canonizare. Trebuia stabilită o versiune definitivă a vieții persoanei, care să-i demonstreze sfințenia și miracolele

efectuate de sfânt trebuiau verificate. Operele de artă ar putea ajuta în acest proces, făcând manifeste episoadele semnificative ale vieții unui potențial sfânt, la fel ca și scenele predelelor din panoul St Louis. Acestea ilustrează cererea lui Ludovic de a deveni franciscan, intrarea sa în Ordinul franciscan și consacrarea sa ca episcop, precum și miracolul vindecării deja menționat și, în imaginea a cincea din predelă, un alt miracol privind învierea unui bolnav sau copil mort. Subiectul precis al imaginii centrale din predelă este neidentificat, dar întregul ansamblu de imagini este cu siguranță dedicat identificării și promovării lui St Louis însuși. Identitatea sa este clarificată printr-o varietate de mijloace, inclusiv reprezentarea specială a sfântului în panoul central, predela narativă care ilustrează evenimente cheie din viața sa și heraldica cu flori de lis

de pe cadrul panoului, care a fost asociat cu familia regală angevină. Sfințenia lui este promovată prin reprezentarea sa cu o aureolă, prin îngerii care îi dăruiesc o coroană cerească și prin reprezentarea minunilor sale.

Panoul St Louis este legat de venerarea unui sfânt individual, în locul cultului său particular. Dar adesea sfinții apar în compania altor sfinți, în retablouri mari, de exemplu, unde identitatea lor nu este atât de ușor de culeasă din context, locație sau aspect fizic specific. În aceste cazuri, artiștii au adoptat o serie de strategii pentru a clarifica identificarea sfinților reprezentați. Uneori, prin tradiție, un anumit sfânt ajunsese să fie asociat cu o anumită înfățișare fizică, astfel încât Sfântul Petru, de exemplu, este aproape întotdeauna arătat cu părul alb și o barbă albă și, de obicei, poartă galben. Sfântul Pavel are părul închis la culoare și o barbă neagră, Sfânta Maria Magdalena are părul lung și liber și poartă o rochie roșie și așa mai departe. Uneori, acest lucru ar fi suficient pentru a da un indiciu despre care sfânt este care, dacă s-ar întâmpla să știe că o imagine îi reprezenta pe Sfinții Petru și Pavel, de exemplu. Dar dacă, așa cum era obișnuit, un altar conținea reprezentări ale mai multor sfinți diferiți, unii poate mai obscuri decât alții, artiștii trebuiau să adopte alte strategii pentru identificarea figurilor individuale. Uneori, sfinții individuali erau identificați prin inscripții textuale și

uneori, numele lor erau înscrise în halourile lor de aur. Dar acolo unde nu era practic să se identifice figurile cu inscripții textuale, sau acolo unde privitorii acestor imagini nu se putea aștepta să poată citi astfel de inscripții, trebuiau concepute alte mijloace de identificare.

Cel mai obișnuit era să se acorde fiecărui sfânt un „atribut”, un obiect asociat în mod specific cu acel sfânt, care acționa ca o „etichetă” picturală. Atributele ar putea face referire la un eveniment semnificativ din viața unui sfânt sau la o anumită realizare pentru care erau cunoscute. Sfânta Maria Magdalena, de exemplu, poartă adesea o oală mică, cu un capac, pentru a aminti tradiția că ea a spălat picioarele lui Hristos, le-a șters cu părul ei și le-a uns cu unguent scump (Luca 8:37-8). . Foarte des, atributele sfinților au fost asociate cu modurile în care au murit, ca în cazul Sfântului Ștefan, primul martir, care a fost ucis cu pietre și, astfel, este arătat de obicei cu o piatră pe cap, sau Sfântul Bartolomeu, care a fost jupuit de viu și, astfel, poartă un cuțit. Aceste povești de martiriu au dat uneori naștere la tradiții în care sfinții au devenit asociați cu anumite grupuri de oameni, în moduri care ar putea părea, privitorului modern, aproape înspăimântătoare sau chiar ireverențioase în literalismul lor: Sfântul Ștefan a fost invocat ca sfânt patron al acelora. cu dureri de cap, iar Sfântul Bartolomeu a fost invocat ca patron al tăbăcăriilor și al lucrătorilor de piele.

Din secolul al XIV-lea încoace, grupurile de sfinți, cu atributele lor, au devenit o trăsătură obișnuită în arta creștină. În mod obișnuit, erau produse altare mari în care un panou central înfățișând Fecioara cu Pruncul, Hristosul răstignit, Încoronarea Fecioarei sau o asemenea reprezentare, era însoțit de două sau mai multe panouri laterale populate de grupuri de sfinți, identificați prin atributele lor. Retabloul Sfântului Ioan Botezătorul și Sfântului Ioan Evanghelistul, pictat de Hans Memling în 1479 pentru capela Spitalului Sfântul Ioan din Bruges, oferă câteva exemple diferite de utilizare a atributelor sfinților pentru identificare (Fig. 15) . Panoul central prezintă Fecioara cu Pruncul întronat în centru, la care a participat

15. Hans Memling, Retabloul Sfântului Ioan Botezătorul și Sfântului Ioan Evanghelistul (stat deschis), Bruges, Spitalul Sfântul Ioan, 1479

de un grup de sfinți, doi bărbați, stând în spate, și două femei, așezate sau îngenuncheate în prim-plan. Un astfel de aranjament de sfinți în jurul Fecioarei cu Pruncul este adesea cunoscut sub termenul italian „sacra conversazione”. Deși termenul poate fi tradus în engleză literal ca „conversație sfântă”, figurile nu sunt de obicei prezentate vorbind între ele: pur și simplu coexistă în același spațiu. De fapt, așa cum a subliniat Rona Goffen, semnificația mai veche a termenului „conversazione”, așa cum a fost folosit în perioada în care au început să fie create astfel de picturi, este „comunitate” și, prin urmare, ne putem gândi la aceste picturi ca reprezentând un „ comunitate sfântă'. Cele două sfinte din prim plan sunt fecioare martire, ale căror culte sunt de origine incertă și care adesea apar împreună în aranjamente ca acesta. În dreapta este Sfânta Barbara, despre care se presupunea că a fost ucisă în campania de persecuție a împăratului Maximian împotriva creștinilor (c. 303). Legenda de Aur spune povestea cum tatăl ei a închis-o într-un turn pentru ca nimeni să nu o vadă, iar turnul a devenit astfel atributul ei. În acest retablo, o structură arhitecturală mică, elaborată, care conține un turn, este plasată pe podea în spatele sfântului. În alte reprezentări, ea ține în mâini un mic turn. Absorbția ei într-o carte se referă probabil la decizia ei de a trăi ca un pustnic după convertirea ei la creștinism. Această convertire nu a fost binevenită pentru tatăl ei, iar el a predat-o pentru a fi condamnată la moarte. Din păcate pentru el, tatăl a întâmpinat o moarte prematură, deoarece a fost lovit de fulger și a murit. În ceea ce ar putea părea un salt de asociere ușor ciudat, Sfânta Barbara însăși a ajuns să fie invocată ca protector împotriva morții subite. Echivalentul Barbara din stânga panoului principal al retabloului este Sfânta Ecaterina din Alexandria, care poartă o coroană în conformitate cu tradiția conform căreia a fost de naștere nobilă. La fel ca Barbara, ar fi trebuit să fi trăit în secolul al IV-lea. Ea a refuzat căsătoria cu împăratul roman din cauza creștinismului ei, spunând că s-a dăruit lui Hristos, ca mireasă a lui. Ea a fost persecutată și torturată din această cauză, înainte de eventualul martiriu prin decapitare. Această figură este identificată ca Sfânta Ecaterina în mai multe moduri. În primul rând, Hristos-copilul face contact fizic cu ea, punându-i un inel pe deget. Aceasta face referire la sfântul

descrierea ei ca „mireasa lui Hristos”. Pe podeaua din fata sfintei vedem o sabie, care face referire la martiriul ei prin taierea capului. O roată spartă pe covorul din fața lui Catherine acționează ca un atribut suplimentar de identificare. Aceasta se referă la una dintre torturile la care a fost supusă, care presupunea să fie legată de o roată, astfel încât corpul ei să fie rupt pe ea în timp ce roata se învârtea. De fapt, când torționarii lui Catherine au încercat acest lucru, roata însăși s-a rupt, așa cum este indicat aici de starea sa incompletă. Roata Ecaterinei își dă numele focului de artificii care se învârte „Roata Catherinei” și este cel mai comun atribut în reprezentările acestui sfânt (de exemplu, Rafael, Sfânta Ecaterina, Londra, National Gallery, c. 1507-08). Sf. Barbara și Ecaterina au fost foarte des înfățișate împreună și au fost în general invocate în vremuri de adversitate. Cu toate acestea, ele au o oarecare relevanță în contextul spitalului pentru care a fost realizat acest retablo. Sfânta Ecaterina, ca mireasă a lui Hristos, este un model pentru comunitatea monahală castă, iar Sfânta Barbara, ca ocrotitoare împotriva morții subite, ar fi fost o mângâiere pentru pacienții bolnavi de moarte, care s-ar fi temut de perspectiva de a muri fără o pregătire adecvată. , și fără sacramente.

Cele două sfinte sunt echilibrate de doi sfinți bărbați, care, după cum sugerează numele comun al acestui altar, sunt cei doi Sfinți Ioan. Sfântul din stânga arată spre copilul Hristos, iar atributul său este un miel care stă lângă el. Aceasta îl identifică imediat pe sfânt drept Sfântul Ioan Botezătorul (vezi capitolul 2). Sfântul din dreapta ține un potir cu un șarpe înăuntru. Acest obiect îl identifică pe sfânt ca celălalt Sfânt Ioan, Evanghelistul, scriitorul Evangheliei a patra și sfântul care a fost adesea înfățișat ca prezent la Răstignire (vezi capitolul 2). Potirul cu șarpe face referire la o legendă, din apocrifa „Faptele lui Ioan” și relatată în Legenda de Aur, în care un preot al zeiței Diana, la Efes, îl provoca pe Ioan să bea un potir cu otravă, ca un testul credinței sale în Hristos. John a supraviețuit nevătămat calvarului. Deși această legendă provenea dintr-o sursă apocrifă, ea era la fel de cunoscută ca relatarea Evangheliei despre referirea Sfântului Ioan Botezătorul la Mielul lui Dumnezeu, iar potirul ar fi servit la identificarea Sf.

Ioan Evanghelistul la fel de ușor ca și Mielul l-a identificat pe Botezătorul. La fel ca figurile Ecaterinei și Barbara, cei doi Sfinți Ioan au o relevanță mai specifică pentru contextul în care apar. Atributele lor - Mielul lui Dumnezeu și potirul - lucrează aici la un alt nivel, dincolo de caracterul lor de obiecte de identificare a sfinților.

Ele servesc la amintirea euharistiei, care ar fi avut loc pe altarul din fața acestui tablou. Cuvintele lui Ioan „Acesta este Mielul lui

Dumnezeu, care ridică păcatele lumii” (Ioan 1, 29), sunt rostite de preot în timpul sfințirii, în slujba liturgică a liturghiei. Ioan Evanghelistul face un gest de binecuvântare asupra potirului, așa cum ar fi făcut preotul în timpul sfințirii vinului. Astfel, acești sfinți amintesc privitorilor de eficacitatea euharistiei, care are loc pe altarul din fața lor, la fel cum au făcut trupul lui Hristos răstignit și Mielul lui Dumnezeu cu potirul în Răstignirea retabloului din Isenheim (capitolul 2).

Ca și altarul din Isenheim, retabloul Sfântul Ioan al lui Memling are aripi, permițându-i să fie deschis și închis. Interioarele aripilor, expuse când retabloul era deschis, conțin reprezentări narative suplimentare ale celor doi Sfinți Ioan, subliniind și mai mult importanța lor ca patroni ai spitalului. În stânga vedem tăierea capului Sfântului Ioan Botezătorul și așezarea capului acestuia pe un platou de argint. Cu prilejul sărbătorii de naștere a regelui Irod, fiica soției sale, Salome, i-a mulțumit regelui cu dansul ei, iar acesta i-a oferit ca răsplată orice dorea. Ea a cerut capul lui Ioan Botezătorul, pe o farfurie, iar Ioan a fost executat în mod corespunzător. În fundalul îndepărtat al aripii stângi vedem petrecerea zilei de naștere având loc, cu dansul lui Salome prezentat ca un fel de „prequel” al acțiunii execuției în prim plan. Narațiunea din aripa dreaptă se referă nu la moartea Sfântului Evanghelist Ioan, ci la viziunile Apocalipsei pe care le-a primit pe insula Patmos, spre sfârșitul vieții sale și care au fost consemnate în Cartea Apocalipsei, sau Cartea Apocalipsei, ultima carte a Bibliei.

(Îl vedem pe Ioan plecând spre Patmos pe barca sa, după tortura și alungarea sa pe fundalul panoului central, în dreapta figurii în picioare a Sfântului Ioan.) În curcubeul-mandorla din

colțul din stânga sus al aripii drepte un înger îi arată lui Ioan viziunea lui Dumnezeu întronat, cu Mielul, înconjurat de cele patru fiare ale Apocalipsei și de Bătrâni (Apocalipsa 4). Cei patru călăreți ai Apocalipsei (Apocalipsa 6:1-8) călăresc prin centrul panoului. În partea dreaptă a aripii, în fundal, vedem multe dintre evenimentele descrise în capitolele din mijloc ale Apocalipsei, inclusiv eclipsa de soare și stelele care cădeau din cer (Apoc. 6:12-13), grindina și foc plouând pe pământ (Apoc. 8:7), muntele arzător fiind aruncat în mare, distrugând corăbiile (Apoc. 8:3-5) și o stea căzând în râuri și izvoare (Apoc. 8:10).). Mai presus de toate acestea, pe cer, se află Femeia Apocalipsei (vezi și capitolul 4), amenințată de balaurul care este învins de Sfântul Mihail (Apoc. 12). Memling a încorporat astfel o cantitate extraordinară de detalii în acest panou, relaționând multe evenimente din textul Apocalipsei cu un grad înalt de fidelitate față de text. Narațiunea vizuală, atât de apropiată de textul scris de Ioan, servește ca un alt atribut al sfântului, identificând realizarea sa drept vizionarul care a făcut cunoscute evenimentele viitoare ale Apocalipsei.

Reprezentarea sfinților și a atributelor acestora continuă pe exteriorul altarului. Pe suprafețele exterioare ale aripilor, vizibile când retabloul a fost închis, sunt reprezentați donatorii retabloului, doi călugări și două călugărițe ai spitalului, fiecare însoțit de

hramul său. Sfinții sunt identificați în mod obișnuit, după atributele lor, și sunt, de la stânga la dreapta: Sfântul Iacob, cu toiagul și geanta de pelerin; Sfântul Antonie, îmbrăcat în hainele sale monahale negre; Sfânta Agnes, purtând un miel (un joc de cuvinte despre apropierea numelui ei de latinescul pentru miel, agnus); și Sf. Clara, care poartă hainele ordinului clarițelor pe care l-a întemeiat și poartă o ostensie care conține Sfântul Sacrament. (Acest ultim atribut amintește de relatarea tentativei de jefuire a orașului Assisi de către armatele împăratului Frederic al II-lea, care se presupunea că ar fi eșuat când Clara a venit la zidurile orașului cu o pixă care conținea euharistia.) Acest cvartet de sfinții de pe aripile exterioare este, la fel ca sfinții din interior, identificați prin hainele sau atributele corespunzătoare. Prin urmare membri ai comunității

ar fi putut să-i identifice pe sfinți și ar fi fost încurajat să le aducă rugăciuni, sperând în mijlocirea și protecția lor. Dar sfinții de aici, împărtășind numele persoanei cu care stau, acționează și ei ca atribute, identificând donatorii individuali. Era obișnuit ca oamenii să fie deosebit de devotați sfântului sau sfinților care își purtau propriul nume și să considere acest sfânt ca având un anumit rol patronal sau protector. Prin urmare, telespectatorii s-ar fi așteptat ca persoana care stă alături de Sfântul Iacob să se numească Iacov, persoana cu Sfântul Antonie să se numească Anthony și așa mai departe. Astfel, consultând evidențele spitalului din anii relevanți, se poate stabili că cvartetul de donatori este, de la stânga la dreapta, Jacob (James) de Ceuninc, Antheunis (Anthony) Seghers, Agnes Casembrood și Clara. van Hulsen. Cei patru sfinți, cu atributele lor recunoscute în mod obișnuit, i-ar fi ajutat pe membrii contemporani - și mai târziu - ai comunității spitalicești să recunoască și să-și amintească acei indivizi care au fost responsabili de crearea retabloului și i-ar fi încurajat să facă rugăciuni pentru aceștia. indivizi, în semn de mulțumire pentru darul lor, care a fost un beneficiu pentru întreaga comunitate.

Acest sistem de rugăciune de mijlocire a fost atacat în timpul Reformei din secolul al XVI-lea, iar în bisericile protestante imaginile sfinților tindeau să fie înlocuite cu imagini ale lui Hristos. Altarele sfinților au fost distruse, iar lucrările din metal prețioase și sicriurile din altar cu bijuterii au fost dărâmate pentru materiile lor prime. Prin urmare, cele mai multe imagini ale sfinților din arta europeană de după secolul al XVI-lea sunt din tradiția romano-catolică (a se vedea capitolul 5 pentru mai multe detalii). Biserica catolică a continuat să-i promoveze pe sfinți ca fiind vrednici de rugăciune devoțională și ca agenți eficienți de mijlocire, precum și modele virtuoase de urmat și imitat. Patronii și donatorii de opere de artă au continuat să se asocieze cu numele sfinților lor. La Roma, la sfârșitul secolului al XVI-lea, un cardinal francez pe nume Mathieu Cointrel, amintit astăzi sub numele său italianizat, Matteo Contarelli, a înzestrat o capelă în biserica S. Luigi dei Francesi și a amenajat

pereții, altarul și tavanul din Roma. capela să fie pictată cu scene din viața Sfântului Matei, al lui

Sfânt protector. Contarelli a murit în 1585, după ce a făcut aranjamentele preliminare pentru decorarea capelei, dar proiectul abia a fost început. În cele din urmă, chiar la sfârșitul anilor 1590, clerul de la S. Luigi și-a asumat responsabilitatea pentru finalizarea capelei și a dat comanda pentru pictură lui Michelangelo Merisi. Acest pictor este acum mai cunoscut sub numele de Caravaggio, fiind cunoscut în timpul carierei sale ca Michelangelo da Caravaggio, după orașul natal al familiei sale, la 43 km est de Milano. Caravaggio urma să picteze Chemarea Sfântului Matei pentru peretele din stânga capelei, iar Martiriul Sfântului Matei pe peretele din dreapta, însoțită de o imagine a Sfântului Matei și a Îngerului deasupra altarului. Picturile pentru cei doi pereți laterali au fost terminate în 1600 și ne vom uita aici doar la unul dintre acestea, Martiriul Sfântului Matei (Fig. 16).

16. Caravaggio (Michelangelo Merisi), Martiriul Sfântului Matei, Roma, S. Luigi dei Francesi, Capela Contarelli, 1600

Acest tablou, pe pânză, este o lucrare mult mai mare decât orice a produs Caravaggio în cariera sa anterioară. Această scară largă și dramatismul acțiunii și a emoției umane descrise sunt caracteristice stilului emergent utilizat în timpul Contrareformei Catolice. În anii care au urmat Conciliului de la Trent (vezi capitolul 5), arta produsă pentru biserica catolică a căutat să trezească emoțiile privitorilor și să le asalteze simțurile cu scară, dramă și acțiune. Imaginile sfinților s-au concentrat adesea pe suferința sau rezistența lor fizică în timpul torturii și martiriului, într-un efort de a clarifica, cu o forță izbitoare, implicațiile mărturiei creștine a sfinților. Martiriul Sfântului Matei al lui Caravaggio folosește o serie de dispozitive pentru a spori tensiunea, inclusiv acțiune dramatică, răspunsuri variate ale privitorilor și efecte de iluminare dramatice. Instrucțiunile originale ale lui Contarelli pentru pictură prevedeau că scena trebuie să se integreze

un număr mare de tot felul de bărbați, femei și copii, bătrâni, tineri și bebeluși... în cea mai mare parte, speriați de eveniment, creând dispreț la unii și compasiune în alții. . .

Legenda de Aur a afirmat că sfântul a fost ucis în timpul misiunii sale în Etiopia, în timp ce celebra liturghie, la instrucțiunile regele păgân Hirtacus. Deși un altar de piatră, cu crucea sa încrustată, și treptele care urcă către altar, sunt indicate clar, restul structurii bisericești este sugerată doar de câteva coloane umbrite din stânga: restul bisericii a dispărut în întuneric. fundal care devenise, în acest moment, caracteristic picturilor lui Caravaggio. Căderea luminii subliniază asasinul care stă în picioare în centru, călare pe trupul

sfântului care a fost doborât la pământ de forța loviturii fatale pe care a primit-o. Sângele pătează hainele sfântului și suntem atenționați de inevitabilitatea morții lui Matei prin întinderea lui pentru a apuca palma martirului care îi este oferită de un înger care plutește în nori deasupra altarului.

Asasinul îl apucă de încheietura Sf. Matei, făcând o legătură fizică între cei doi bărbați și creând o axă vizuală pentru pictură, în jurul căreia se desfășoară o compoziție centrifugă. Celălalt braț al lui Sf. Matei, atârnând sub treapta pe care stă întins și sprijinit la nivelul următor în jos, conduce privirea privitorului spre stânga. Piciorul drept al bărbatului din colțul din stânga jos conduce ochiul în stânga și în sus, iar privirile și gesturile figurilor din mulțimea din stânga continuă mișcarea peste, peste și dincolo de călău, ajutate de curba în jos a palma de martir, copilului îngrozit și tinerilor îngroziți din dreapta. Aceste figuri sunt tăiate de marginile planului tabloului, sugerând că mișcarea centrifugă ar putea continua spre exterior, poate cuprinzând privitorul, iar acest lucru ajută și mai mult la implicarea privitorului în acțiunea picturii. O gamă completă de emoții umane este transmisă de diferitele gesturi, ipostaze și expresii faciale ale privitorilor, iar acest lucru, din nou, ajută la implicarea privitorului, nu doar informându-l cu privire la evenimentele importante, ci și sugerând modalitățile în care martorii s-ar fi putut simți trăind acele evenimente la prima mână. Aceasta este o abordare destul de diferită a martiriului unui sfânt față de cea văzută în descrierea lui Memling a morții Sfântului Ioan Botezătorul, de exemplu, unde martiriul nu este lipsit de violență, dar nu caută să creeze tipurile de reacție emoțională puternică căutată de pictorii catolici din perioada postreformei. Prin trezirea emoțiilor, artiștii au căutat să sporească implicarea spectatorilor în narațiunile religioase și să-și sporească devotamentul față de sfinții reprezentați. Această abordare diferită a narațiunii a fost parțial permisă de o atitudine diferită și mai complexă față de potențialul picturii narative în sine, care s-a dezvoltat în timpul Evului Mediu târziu.

capitolul 4

Imagini și narațiune

Se spune adesea, în contextul artei creștine, că imaginile funcționează ca „cărți ale analfabeților”. Originea și contextul acestui punct de vedere nu sunt totuși atât de des articulate. Zicala apare cu Papa Grigore cel Mare (590-604), papa care a primit viziunea Omului întristărilor în timpul liturghiei (Capitolul 2). Într-o scrisoare către Sfântul Serenus, episcopul de Marsilia, Grigore a exprimat opinia că „Ceea ce scrie pentru cei alfabetizați, o imagine face pentru analfabeti care se uită la ea, pentru că ignoranții văd în ea ce ar trebui să facă” și „Pintat”. asemănările [sunt] făcute pentru instruirea celor ignoranți, pentru ca ei să înțeleagă poveștile și astfel să învețe ce s-a întâmplat.

Potrivit lui Grigorie, imaginile puteau îndeplini un scop util, nu numai în stimularea sentimentelor religioase, ci și în transmiterea mesajelor importante ale scripturilor către cei care nu le puteau citi. Ce însemna exact „analfabet” în acest context? Se presupunea că populația laică obișnuită din perioada medievală anterioară era aproape total analfabetă și că doar cei mai educați dintre clerici aveau cunoștințe decente de latină. Cu toate acestea, studiile mai recente au descoperit gradații și niveluri mai subtile de alfabetizare, de la o cunoaștere rezonabilă a citirii a limbii vernaculare locale, la capacitatea de a citi și de a scrie numai în limba vernaculară, prin capacitatea de a citi latina, până la elitele care putea nu numai să citească și să înțeleagă latina, ci și să scrie elegant în ea

de asemenea. Unii laici ar fi avut o abilitate de bază de a înțelege o anumită latină limitată, dar ar fi putut găsi, de asemenea, imagini foarte utile pentru a le reaminti sau pentru a le ghida cu privire la semnificația textelor.

În orice caz, opinia conform căreia imaginile erau utile pentru cei ale căror niveluri de alfabetizare nu erau suficient de ridicate pentru a citi scripturile latine fără ajutor a devenit o justificare larg răspândită pentru decorarea clădirilor bisericii cu imagini, iar scriitorii creștini din vremea lui Grigorie au reiterat acest lucru. opinie. De exemplu, Venerabilul Beda, călugărul din secolul al VIII-lea al mănăstirii Wearmouth-Jarrow din nordul Angliei, a apărat reprezentările de povești sacre în scopuri instructive și ornamentale, astfel încât „cei care nu sunt capabili să citească cuvinte să poată învață lucrările Domnului și Mântuitorului nostru privind aceste imagini”. Cu toate acestea, într-o altă predică, Beda a introdus o înțelegere ușor diferită a efectului imaginilor religioase atunci când a remarcat că imaginile ar putea „aminti în memoria credincioșilor” evenimente precum Răstignirea sau alte miracole creștine. Aceasta este o distincție importantă, deoarece Beda pare să argumenteze aici că imaginile le pot aminti privitorilor ceea ce știu deja, mai degrabă decât să-i învețe ceea ce nu știu și ceea ce nu pot citi în Scriptură. Cu alte cuvinte, înțelegerea lui Bede a imaginilor religioase aici (și cea a altor câțiva scriitori de mai târziu) este că astfel de imagini îndeplinesc o funcție mai degrabă rememorativă decât instructivă. Teologii din perioadele ulterioare au considerat aceste funcții diferite și, treptat, s-a ajuns la o poziție prin care biserica a sancționat și a încurajat folosirea imaginilor atât pentru a instrui, cât și pentru a reaminti. Sfântul Bonaventura (1221-1274), ministrul general al Ordinului franciscan, a stabilit o apărare tripartită a artei religioase: că imaginile au fost făcute pentru cei needucați, care pot, prin imagini, să înțeleagă ceea ce nu pot citi în Scriptură; că devotamentul este mai probabil să fie trezit la cei care văd imagini ale faptelor lui Hristos decât la cei care doar aud despre ele; și că acele fapte sunt mai probabil să fie amintite dacă sunt văzute decât dacă sunt doar auzite. Acest tip de gândire a stimulat

dezvoltarea unor imagini precum Omul întristărilor sau masa Sfântului Grigorie, discutate în capitolul 2, care se bazează pentru eficacitatea lor pe cunoștințele existente ale privitorului despre contextul narativ din jurul imaginii. Deși este obișnuit să se interpreteze pe Grigore cel Mare - și pe cei care i-au susținut și dezvoltat opiniile - ca fiind descrise imaginile în general drept „cărți ale analfabeților”, este clar din scrisoarea lui Grigore că pentru el funcția instructivă a imaginilor religioase era împlinit în special de imagini narative. O imagine narativă, sau storia în latină, se distingea de o imagine nenarativă, cum ar fi o icoană, care ar fi descrisă ca o imagine. O imago ar putea reprezenta o persoană sfântă, cum ar fi Hristos, sau unul dintre sfinți (și, prin urmare, era mult mai problematică, deoarece s-ar putea crede că încurajează sau permite idolatria, așa cum am văzut în Introducere), în timp ce o storia a reprezentat un eveniment, sau un set de evenimente. Aceasta din urmă categorie de imagini este cea care, potrivit lui Grigore, ar putea funcționa cel mai util ca un substitut pentru narațiunile scrise ale scripturilor, pentru cei care nu știau să citească. Această secțiune se va concentra pe câteva tipuri de imagini narative, în diferite medii, din diferite regiuni și date, concentrându-se asupra funcțiilor acestora și asupra diferitelor relații dintre imagine și text care pot fi deslușite în aceste imagini narative.

Creștinismul a fost, de la început, o religie a cărții. Noul Testament, scris inițial în greacă, și scripturile ebraice, sau Vechiul Testament, au fost traduse în latină la începutul secolului al V-lea e.n. de Sfântul Ieronim și au devenit textul autoritar al creștinismului. Textul combinat în latină era cunoscut sub numele de „Vulgata”, deoarece latina era limba „obișnuită” (vulgatus) a cărturarilor și a bisericii europeni medievali. Când textele biblice au început să fie ilustrate, acest lucru tindea să se facă numai cu cărțile sale individuale, scrise și ilustrate ca entități separate. Printre cele mai vechi ilustrații biblice care au supraviețuit se numără cele din așa-numita Geneză Cotton din Londra (Biblioteca Britanică, Cotton MS. Otho B. VI), datând de la sfârșitul secolului al V-lea. Acest manuscris a fost deteriorat într-un incendiu în 1731, dar fragmente carbonizate au rămas din majoritatea celor 330 de miniaturi originale, formând o narațiune vizuală extinsă care ilustrează

Cartea Genezei. Din această perioadă au fost scrise și ilustrate cărți individuale ale Bibliei, pentru a fi folosite în slujbe religioase, predicare, activitate misionară, observare și studiu monahal și, mai târziu, pentru citire și rugăciune privată. Cele mai importante tipuri de cărți ilustrate pentru practica religioasă în Evul Mediu anterior au fost cărțile care conțineau cele patru Evanghelii, primele patru cărți ale Noului Testament și Psaltiri, care conțineau cei 150 de Psalmi din Vechiul Testament. Fragmente dintr-o carte ilustrată timpurie a Evangheliei din Italia au supraviețuit în Corpus Christi College, Cambridge (MS. 286), cu mici scene narative din viața, miracolele și Patimile lui Hristos. Manuscrisul este cunoscut sub numele de „Evangheliile Sfântului Augustin” și se crede că a fost printre cărțile

aduse în Anglia de Sfântul Augustin în misiunea sa de a converti englezii în 597. Misionarii ar fi folosit narațiuni ilustrate ca aceasta pentru a explica poveștile Evangheliei. la cei pe care doreau să-i convertească, dintre care mulți ar fi fost analfabeți și astfel nu ar fi putut să citească ei înșiși scripturile. Dar imaginile narative au fost, desigur, folosite și savurate de cei care nu le foloseau neapărat ca înlocuitori ai scripturilor scrise, ci pentru a ilumina și ilustra texte scripturale pe care poate le cunoșteau deja foarte bine. După utilizarea timpurie a cărților ilustrate de Evanghelie și a psaltirilor de către predicatori și misionari, alte cărți ale Bibliei au început să fie produse sub formă ilustrată, unele pentru mediul monahal și ecleziastic, dar unele și pentru persoane particulare. Una dintre cele mai populare dintre acestea a fost Cartea Apocalipsei sau Cartea Apocalipsei. Aproximativ 140 de manuscrise ilustrate ale Apocalipsei au supraviețuit din epoca de dinaintea tipăririi și au continuat să fie produse ca număr în formă tipărită. Cele mai vechi apocalipse ilustrate datează din secolele al IX-lea și al X-lea, provenind în mare parte din Germania și Spania, și acestea au fost probabil concepute pentru uz liturgic sau studiu monahal. Există, de asemenea, un grup foarte mare de manuscrise ilustrate de Apocalipsă din Anglia și Franța, produse între mijlocul secolelor al XIII-lea și al XVI-lea. Deși și acest grup a fost, probabil, creat inițial pentru uz clerical, Apocalipsele anglo-franceze au ajuns din ce în ce mai mult să fie făcute pentru patroni laici bogați și aristocrați, inclusiv pentru regalitatea.

Narațiunea textuală a Apocalipsei se pretează la ilustrarea vizuală într-un mod deosebit de atrăgător. Textul este dramatic și profetic, având loc în afara limitelor timpului istoric, ca o viziune a sfârșitului lumii. Este, de asemenea, unic personal, deoarece narațiunea constă din viziunile trăite de scriitor, identificat în mod tradițional drept scriitorul Evangheliei a patra, Ioan Evanghelistul. Prin urmare, textul încurajează ilustrațiile pline de emoții și reacții umane. Cele mai vechi manuscrise ilustrate din Apocalipsa anglo-franceză, ca texte independente izolate din Noul Testament, au apărut probabil la un moment dat în anii 1240. Au devenit rapid populare și există aproximativ 76 de exemple anglo-franceze din secolele al XIII-lea și al XIV-lea care au supraviețuit astăzi. Una dintre cele mai vechi supraviețuiri dintre aceste Apocalipse ilustrate este Apocalipsa Morgan (Fig. 17), cu 83 de desene înrămate delicat colorate aranjate în două registre pe fiecare pagină. Textul extraordinar de enigmatic al Apocalipsei a invitat comentarii și interpretare și a oferit un set extrem de divers de experiențe intelectuale pentru diferiți utilizatori. Textul și ilustrațiile ar fi putut fi înțelese ca comentarii asupra evenimentelor contemporane sau ca profeții ale calamității în viitor, dar întotdeauna cu mesajul final calm al triumfului binelui asupra răului. Comentatorii l-au încurajat pe cititor să vadă în Cartea Apocalipsei Sfântului Ioan o reflectare a evenimentelor din Noul Testament în jurul nașterii, vieții și patimilor lui Hristos, precum și o predicție a lucrurilor care vor veni. Figurile

și evenimentele din Apocalipsă au fost identificate cu figuri biblice, astfel încât, de exemplu, Femeia Apocalipsei, al cărei copil trebuie să fie salvat de dragonul care încerca să-l devoreze, a fost identificată cu Fecioara Maria, iar copilul ei a fost identificat cu Hristos. Dragonul a fost identificat cu regele Irod, care a inițiat Masacrul Inocenților în încercarea de a-l distruge pe Hristos-copilul.

Este clar că frumusețea acestor manuscrise trebuie să fi atras patronii lor, indiferent de (sau pe lângă) conținutul lor religios sau profetic și uneori s-a sugerat că, precum și comentariile puternice asupra istoriei mântuirii, acestea

17. Femeia Apocalipsei și Sfântul Mihail KilJing Dragonul, din The Morgan Apocalypse, New York, Pierpont Morgan Library, MS. M. 524, fo. 8', c. 1255-60

manuscrisele erau, de asemenea, o „carte de cafea” medievală, oferind o poveste captivantă de citit și de savurat, uneori echivalată cu romanțele medievale. Pe lângă aceasta, totuși, manuscrisele Apocalipsei ar fi putut fi folosite cu siguranță ca instrumente de contemplare personală, spirituală sau devoțională și probabil că această versatilitate le-a alimentat parțial popularitatea. În timpul secolului al XV-lea, Apocalipsa ilustrată a fost pusă la dispoziția unui public mai larg prin producția de ediții tipărite, bloc-book. Imprimarea block-book este o formă de tranziție de publicare între manuscrise și tipărirea cu caractere mobile, în care imaginile și textul erau produse prin amprente realizate de blocuri individuale de lemn sculptate în relief. Uneori, doar imaginile au fost produse astfel, textul fiind înscris ulterior cu cerneală. Între 1430 și 1470 au fost produse șase ediții diferite de Apocalipse (cu multe copii din fiecare ediție diferită), iar acestea s-au bazat pe un model manuscris care pare să fi descins din Apocalipsa Morgan, discutată mai sus. La fel ca și Apocalipsa Morgan, paginile erau așezate cu imagini în două registre și cu un text latin minim în legendele și sulurile de vorbire.

Obiceiul mental de a vedea textul Apocalipsei ca pe o profeție a lucrurilor viitoare și de a-l raporta înapoi la evenimentele din Noul Testament, a făcut parte dintr-o practică medievală mult mai largă a gândirii tipologice. Tipologia este o metodă de interpretare a anumitor persoane și evenimente din Vechiul Testament ca prefigurare a faptelor lui Hristos în Noul Testament. Deci, de exemplu, Moise, conducătorul însărcinat cu eliberarea evreilor din sclavia Egiptului și să-i conducă în Țara Făgăduinței (Exod 12:37-14:31), a fost văzut ca o prefigurare a lui Hristos, care a predat omenirea în mântuirea veșnică prin moartea lui pe cruce. Călătoria evreilor din Egipt a fost văzută ca o prefigurare a călătoriei și a întoarcerii lui Hristos în Fuga în Egipt (Matei 2:13-23). Elementele din aceste relații tipologice sunt cunoscute ca „tipuri” sau „arhetipuri” în Vechiul Testament și „antitipuri” în Noul Testament. Astfel, Moise este un

„tip” al lui Hristos. Acest sistem a subliniat unitatea Vechiului și Noului Testament, Noul Testament fiind văzut ca o împlinire a Vechiului. După cum am văzut, s-au făcut în mod obișnuit conexiuni în ilustrațiile și comentariile Apocalipsei între evenimentele descrise acolo și evenimentele din Noul Testament. Dar o serie mult mai formală și extinsă de relații tipologice a format centrul unui grup de texte extrem de populare în Evul Mediu târziu și perioada modernă timpurie, cunoscută sub numele de Biblia Pauperum, literalmente „Bibliile săracilor”. (Acest termen a fost folosit inițial când se referea la rezumatele biblice produse pentru călugări și clerici mendicanti, pentru care sărăcia era o parte importantă a stilului lor de viață religioasă. Prin urmare, referirea la „săraci” se referă probabil la bisericii care le-ar fi folosit în predare. și predicarea și nu indică faptul că cărțile în sine ar fi fost produse, inițial, pentru oameni săraci sau chiar pentru laici.)

Cele mai vechi copii ale Bibliei Pauperum au fost manuscrise din secolul al XIV-lea, dar odată cu apariția blocului tipărit, Biblia Pauperum a devenit disponibilă unui public mult mai larg și a început să fie deținută nu doar de clerici și predicatori, ci și de laici. de asemenea. Ca și în cazul Apocalipselor, blocurile de lemn folosite pentru imaginile Biblia Pauperum au folosit ciclurile de manuscrise ca inspirație. Exemplele timpurii ale cărții bloc Biblia Pauperum conțineau, ca și modelele lor manuscrise, 34 de pagini de imagini. Ulterior, au fost produse versiuni extinse, cu 40 de pagini de imagini, iar cele mai multe dintre exemplele supraviețuitoare urmează acest format. Un exemplu de Biblia Pauperum cu 40 de foi se află acum în British Library. Fiecare pagină poartă câte un antitip, în mijlocul paginii, cu panouri în lateral care înfățișează tipuri din Vechiul Testament (ocazional tipurile sunt din Evanghelii sau din Cartea Apocalipsei). Deasupra și dedesubtul acestui triptic central sunt două perechi de profeți sau patriarhi relevanți, cu numele lor în suluri și cu extrase din textele profetice relevante, pentru a elucida natura relațiilor tipologice care se desenează.

Ilustrația Răstignirii din această carte a bibliotecii britanice (Fig. 18) conține câteva elemente cu care ne-am familiarizat deja, inclusiv figura prăbușită a lui Hristos, cu capul plecat într-o parte, și Fecioara leșinată, susținută aici nu de tovarășele ei, ci de Sfântul Ioan Evanghelistul. Tipurile din Vechiul Testament sunt două episoade foarte cunoscute, prefigurări tradiționale ale Răstignirii, Jertfa lui Isaac a lui Avraam (Geneza 23:7-18) în stânga și Moise și șarpele de aramă (Numeri 21:4-8).) pe dreapta. Inscripția de sub imaginea lui Avraam explică că „Tatăl îl jertfește pe acest băiat care îl semnifică pe Hristos”. Paralela cu Hristos este evidentă: Dumnezeu Tatăl și-a jertfit fiul, ca urmare a dragostei sale pentru umanitate. Avraam, așa cum explică panoul de text de deasupra imaginii, a fost pregătit să-și sacrifice fiul, ca urmare a ascultarii lui de Dumnezeu, care l-a pus la încercare pe Avraam. În ultimul moment, tocmai când Avraam era pe cale să-și omoare fiul, un înger a apărut și a oprit jertfa, oferind în

schimb un berbec pentru a fi sacrificat. Acest moment al narațiunii este clar indicat în imagine, cu îngerul apucând brațul lui Avraam, în care este ridicată sabia, iar cu berbecul, jertfa de înlocuire, în prim-planul imaginii. Isaac îngenunchează liniștit, cu spatele la tatăl său, astfel încât, în ciuda dramei inerente mesajului episodului, reprezentarea vizuală în sine este mai degrabă nemișcată.

Episodul lui Moise și șarpele, din dreapta, se concentrează mai mult pe mântuirea obținută ca urmare a morții lui Hristos decât pe dorința unui tată de a-și sacrifica fiul. Inscripția de sub imaginea șarpelui, ridicată pe un țăruș, declară că „Răniții se vindecă când se uită la șarpe”. După cum explică panoul de text de deasupra imaginii, israeliții, în timp ce se aflau în deșertul egiptean, fuseseră afectați de șerpi cu o mușcătură otrăvitoare. Moise a căutat sfatul lui Dumnezeu și a fost instruit să modeleze un șarpe din aramă și să-l ridice pe un țăruș. Oricine fusese muşcat de un şarpe otrăvitor se uita la şarpele de aramă şi trăia (Numeri 21:6-10). După cum explică textul Biblia Pauperum:

Ί F

I· ■ lini-· ■„ , I ■ t

'Trç.it'm artirfi· ito ■ cff ñí4^z «HimtituriHÌhu rrtrìnKot error íuKilfitTf anttrtutì ùtìi цiт íwKi.plnluiit : turni tir i'rrriHt пиши Πω.limit pur; crtrttr firrt.nin hhiï iHH-f-tTtltii.P noli riib' III «T niwtnint· vtplf ntn aw iuj4> aniovib ракли

ïrtnl·' tn lib° uùt -FH· гтiф

"? пГМ6ПIIТГ^Й» φίΠΐ́ήΪν mi monimDW ir ΰ́τρπιη b9bbmirv ptrptf iiuJTfiût farò- ttTDctnnvitni et cù T hr.folpc ìit vt Qtfl im ìit vt Qtfl ÿ ilh тр· tibr ÿ tir* игра, (uíbtí0 ìnnw Φ a iplo cnftiim спiесiкггф itiiiP ìrbiT 0Ï6 tiirtoj òuifì ferpetv •v^pabotowir liberan

Iffi curar fcrprtf ùu ipcnilmituv uoûjjaflwjfm J?

18. Răstignirea, din Biblia Pauperum, Londra, Marea Britanie

Biblioteca, Blockbook C.9 d.2, e. 1470

Șarpele agățat și privit de oameni semnifică pe Hristos pe cruce, la care fiecare credincios care dorește să scape de șarpe (adică diavolul) ar trebui să-l privească.

Arta creștină

În prim plan doi nefericiți sunt atacați de șerpi. În spatele lor, Moise arată spre șarpele de aramă, călăuzindu-i pe ceilalți privitori să-l privească.

Cele trei imagini ale lui Avraam și Isaac, Răstignirea și Moise și șarpele sunt aranjate în cadrul pseudo-arhitectural, astfel încât să existe o axă vizuală peste cele trei care invită la compararea directă a băiatului Isaac, a lui Hristos și a șarpelui. Astfel, artistul a aranjat cele două compoziții din Vechiul Testament astfel încât tipurile directe ale lui Hristos - Isaac și șarpele - să fie cel mai aproape de marginea interioară a planului tabloului în fiecare caz, cât mai aproape de Hristos răstignit. Acest lucru îl ajută pe privitor să facă legăturile necesare, iar textele de deasupra și de sub fiecare imagine din Vechiul Testament explică semnificația tipurilor alese. Patru texte de la profeții Isaia, Habacuc, Iov și regele David ajută și mai mult să arate că nașterea și moartea lui Hristos au fost prezise în Vechiul Testament de multe ori și în multe feluri. În cele din urmă, în partea de jos a paginii, o frază acționează ca o „legendă” generală a acestui ansamblu de text și imagini: „Suferința lui Hristos ne smulge din abisul sumbru”.

După ce am analizat două exemple de imagini narative din cărți, probabil pentru a fi folosite de unul sau doi privitori individuali odată, să ne întoarcem acum la câteva imagini la scară mai mare, în picturi murale, pe pereții bisericilor, concepute pentru a fi vizualizate de către comunităţi şi congregaţii întregi. Cele mai comune subiecte pentru imaginile narative în decorarea bisericii creștine timpurii au fost cele din primele cărți ale Vechiului Testament - în special, episoadele din Geneza referitoare la crearea lumii, crearea lui Adam și a Evei, ispita și căderea lor, și cei din Ieșire cu privire la Moise și la israeliți. Marile bazilici ale Romei creștine timpurii au reprezentat imagini narative ale

aceste subiecte pe pereții lor lungi, stabilind Sisteme de utilizare a unor astfel de decorațiuni picturale care au continuat să fie emulate în bisericile creștine de-a lungul Evului Mediu și nu numai. Aceste biserici au aranjat cicluri de imagini narative - fie pictate, fie în mozaic - care se întindeau de la capătul de est al bisericii până la capătul de vest. Cele mai bine păstrate dintre aceste decorațiuni narative timpurii se află în biserica Santa Maria Maggiore, unde ambii pereți poartă mozaicuri din secolul al V-lea care înfățișează scene din Vechiul Testament, spunând povestea înființării Israelului până la viața patriarhilor. Acestea sunt aranjate cu cele mai timpurii scene pe peretele din stânga, în timp ce un privitor se uită la altar, iar cele ulterioare din dreapta. Câmpurile picturale au un format aproximativ pătrat, iar fiecare câmp este împărțit în două zone suprapuse. Deoarece fiecare perete își începe narațiunea la capătul de est, la absidă, acest lucru are ca efect că peretele din dreapta este urmat în dispoziția „normală” de la stânga la dreapta a scrierii vestice, în timp ce peretele din stânga este citit. „înapoi în față”, parcă, în comparație cu narațiunea textuală.

Acest aranjament și acest mod de „citire” a ciclurilor narative au fost dezvoltate în continuare în celelalte bazilici principale ale Romei creștine, Sf. Petru, Sf. Paul, Sf. Ioan în Lateran și altele. Aceste biserici au fost probabil decorate în secolul al V-lea, precum Santa Maria Maggiore, dar au fost renovate și redecorate probabil în secolele al VIII-lea și al IX-lea. Interiorul Sf. Petru, așa cum îl vedem acum,

este produsul programului de reconstrucție din secolul al XVI-lea, sub Bramante și Michelangelo, care a înlocuit complet bazilica medievală. Cu toate acestea, avem indicii despre aspectul inițial al bisericii medievale (cunoscută acum ca vechiul Sf. Petru, pentru a o deosebi de succesorul ei baroc), datorită unei serii de desene de Jacopo Grimaldi. Aceste desene, realizate în primele două decenii ale secolului al XVII-lea, prezintă secțiuni transversale ale interiorului original, indică amplasarea altarelor și monumentelor și reproduc, pe cât posibil, părțile decorațiunilor de perete pictate care au supraviețuit. până la sfârşitul secolului al XVI-lea. Din desenele lui Grimaldi putem spune că partea superioară

zona pereților navei conținea figuri mari de apostoli, stând în perechi între ferestre.

Ciclurile de imagini narative au început pe nivelul de mai jos, sub ferestre, pe peretele din dreapta. Narațiunea a început probabil odată cu creația până la viața lui Isaac, citind de la stânga la dreapta, de la absidă până la zidul de la intrare. Narațiunea s-a întors apoi la peretele absidei, unde Privitorul a continuat să urmărească narațiunea studiind următorul nivel al peretelui, din nou de la stânga la dreapta, de la absida până la intrare. Acest nivel inferior conținea episoade din poveștile lui Iosif și Moise. Pe peretele opus, în stânga, când se privește spre altar, au fost înfățișate subiecte ale Noului Testament, începând din nou la capătul absidei și îndreptându-se spre peretele de la intrare, pe două niveluri, dar de data aceasta, evident, citind de la dreapta la stânga.

O binecuvântare la Betania

B Îndoind Thomas

C Hrowing of Hell

D Răstignirea

E Botezul

II. Dispunerea picturilor murale la Old St Peter's

Din notele și descrierile lui Grimaldi ale bisericii și din desenele sale, reiese clar că puține din ciclul de 44 de subiecte hristologice au rămas de înregistrat până în secolul al XVII-lea, dar se pare că ciclul trebuie să fi fost o colecție extinsă de scene din viața lui Hristos, alergând de la pruncul său până la patimă și mai departe în aparițiile și minunile sale de după Înviere. În secolul al XVII-lea încă mai erau vizibile șase scene (Diagrama II), inclusiv Botezul lui Hristos, Învierea lui Lazăr, Îngrozirea iadului, Îndoiala pe Toma și

Binecuvântarea de la Betania. Scena Binecuvântarea la Betania nu este menționată în descrierea lui Grimaldi, dar este vizibilă în desen. În schimb, Învierea lui Lazăr este menționată în note, dar nu este vizibilă în desen. O scenă care este foarte clar reprezentată în desenul lui Grimaldi este Răstignirea, care ocupă spațiul a patru dintre scenele de dimensiuni normale. Acest lucru pune un accent deosebit pe evenimentul morții jertfe a lui Hristos, ca eveniment central și culminant al narațiunii creștine. Acest accent special pus pe Răstignire a devenit într-o anumită măsură tradițional și a fost reprodus în alte cicluri ulterioare de imagini narative din Roma și Italia centrală, inclusiv Sant'Angelo in Formis (secolul al 11-lea), Sfântul Ioan Lateran din Roma (secolul al XII-lea) , și Colegiata din San Gimignano în Toscana (mijlocul secolului al XIV-lea). O altă caracteristică a decorațiunii Sf. Petru, care a fost copiată pe scară largă în Italia, a fost dispoziția tipologică a imaginilor din Vechiul și Noul Testament de pe pereții opuși ai naosului. De fapt, s-a sugerat că nicio formă de decorare a bisericii nu a fost mai comună în Italia medievală decât juxtapunerea ciclurilor narative din Vechiul și Noul Testament. Alte bazilici creștine timpurii din Roma au fost decorate după un model similar cu cel găsit la vechiul Sf. Petru. Biserica San Paolo fuori le mura (Sfântul Paul-în afara zidurilor) avea o schemă narativă similară pe două niveluri, care mergea de la absidă până la zidul de intrare, pe ambele părți ale naosului. În acest caz, totuși, scenele din Vechiul Testament erau pe peretele din dreapta, mai degrabă decât pe stânga, și au fost asociate cu scene din viața Sfântului Pavel de pe peretele din stânga. (De fapt, vechiul Sf. Petru avea probabil inițial un ciclu al Sf. Petru pe peretele din dreapta, până în secolul al VIII-lea sau al IX-lea, când ciclul lui Petru a fost înlocuit cu viața lui Hristos, iar

Ciclul Petrin a fost recreat în transeptul din dreapta.) Biserica Sf. Ioan din Lateran pare să fi folosit, de asemenea, o schemă tipologică de scene pereche din Vechiul și Noul Testament. Deși nu există dovezi directe pentru decorațiunile originale, din cauza distrugerii provocate de un cutremur la sfârșitul secolului al IX-lea, reconstrucția din secolul al XVII-lea de către Francesco Borromini a folosit descrierea făcută în 787 de papa Hadrian I pentru a crea un set de strâns legate. perechi tipologice. Sistemul a continuat la Roma până în perioada Renașterii: capela Sixtină, capela papală decorată între 1481 și 1483 sub Papa Sixtus al IV-lea, a folosit și ciclurile Vechiului și Noului Testament împerecheate tipologic, din viața lui Moise pe peretele din stânga și viața lui Hristos din dreapta. Frescele de perete ale Capelei Sixtine au fost întotdeauna recunoscute ca fiind puternic inspirate de schema decorativă de la Vechiul Sf. Petru și au fost aproape sigur concepute pentru a face referire la epoca timpurie a bisericii creștine din Roma, ca o declarație despre continuitatea bisericii.

Pentru a explora un exemplu despre modul în care juxtapunerea tipologică tradițională și opoziția diferitelor cicluri narative ar putea fi făcute pentru a îndeplini funcții devoționale și

interpretative și mai complicate, să ne întoarcem, pentru restul acestui capitol, la biserica S. Francesco la Assisi. Aici, cea mai veche pictură de pe pereții naosului amintește de vechile scheme tipologice romane. În părțile superioare ale traveilor naosului, flancând ferestrele lungi cu două lumini, se află două etaje de scene pictate, realizate de diverși pictori romani, sub conducerea inițială a lui Jacopo Torriti, începând probabil în anii 1280. Ca și în Vechiul Sf. Petru, această parte a decorațiunii S. Francesco din Assisi cuprinde scene din Vechiul Testament pe peretele din dreapta, plasate opuse scene din Noul Testament în stânga. Narațiunea Vechiului Testament începe cu creația, la capătul absidal al nivelului superior al peretelui din dreapta, și trece prin opt scene, inclusiv căderea și izgonirea lui Adam și a Evei și se termină cu uciderea lui Abel de către Cain. . Direcția narațiunii revine apoi la capătul absidei și coboară pe un nivel, așa cum a făcut la Old St Peter's, care trece prin

încă opt scene, de la construirea chivotului, prin episoade cu privire la Avraam și Isaac, Iacov și Esau și Iosif și frații săi. Peretele din stânga cuprinde un ciclu de copilărie în nivelul superior, care merge de la Buna Vestire până la Botezul lui Hristos, și un ciclu de Slujire/Patimă în nivelul inferior, de la Sărbătoarea de la Cana și Învierea lui Lazăr la capătul absidii până la Înviere. la capătul de intrare. Ca și în cazul Sfântului Petru, scenele din Vechiul Testament au fost citite de la stânga la dreapta, iar scenele din Noul Testament de la dreapta la stânga. Paralela textului și imaginii în ceea ce privește ordinea de lectură de la stânga la dreapta a fost astfel sacrificată în favoarea realizării unei direcții paralele de lectură a schemelor pereche tipologic, de la absidă până la intrare. Acest lucru a permis ca părțile anterioare ale narațiunii de pe fiecare perete să fie asociate cu părțile timpurii ale narațiunii de pe celălalt perete și așa mai departe. Spre deosebire de vechiul Sf. Petru, totuși, scenele de la S. Francesco au aproximativ aceeași dimensiune, așa că Răstignirii nu i se acordă mai mult spațiu.

Cele două niveluri de imagini biblice urmează mai mult sau mai puțin structura narativă a textului biblic însuși și sunt preocupate de înregistrarea evenimentelor prin utilizarea de imagini care repetă vizual trăsăturile esențiale ale narațiunilor textuale relevante. Dar sub scenele Vechiului și Noului Testament se află un alt registru de imagini, care înregistrează viața Sfântului Francisc de Assisi, care este înmormântat în această biserică. Acest ciclu franciscan a fost pictat după scenele biblice, poate în anii 1290, de un atelier care conținea probabil atât pictori romani, cât și pictori italieni centrali. Unii oameni au văzut chiar mâna unui tânăr Giotto în acest ciclu, iar alții l-au văzut pe Giotto ca maestru de control al acestui proiect. Cu toate acestea, în scopul acestei anchete, identitatea exactă a persoanelor responsabile pentru ciclul nu este relevantă. Acest ciclu al vieții Sfântului Francisc, spre deosebire de ciclurile Vechiului și Noului Testament, se desfășoară pe tot parcursul interiorului bisericii, într-o direcție, de la stânga la dreapta, de la capătul absidal al peretelui drept, până la intrare. , peste interiorul zidului de intrare, și în sus pe celălalt perete al naosului, citind încă de la stânga la dreapta, până la capătul absidal al peretelui stâng. În unele privințe, și acest ciclu narativ depinde îndeaproape de

textul pe care se bazează, Viața oficială a Sfântului Francisc de Bonaventura, scrisă în 1260.

sunt moduri prin care narațiunea vizuală pleacă de la forma și structura narațiunii textuale, pentru a face puncte teologice și ideologice care sunt dependente în mod specific de conexiunile vizuale dintre scenele individuale din acest ciclu și dintre scenele din acest ciclu și scenele din ciclul biblic de mai sus. De exemplu, ordonarea unor scene din narațiunea vizuală se îndepărtează de ordinea în care sunt prezentate în Viața textuală a Sfântului Francisc. Totuși, aceasta nu compromite o „realitate” cronologică, așa cum a stabilit Bonaventura, deoarece reiese clar din Prefața sa la Viața lui Francisc că relațiile cronologice au ocupat locul al doilea în acest text față de cele tematice. Bonaventura declară:

Pentru a evita confuzia, nu am împletit întotdeauna povestea în ordine cronologică. Mai degrabă, m-am străduit să mențin o ordine mai tematică, raportată la aceleași evenimente tematice care s-au petrecut în momente diferite și la evenimente tematice diferite care au avut loc în același timp, după cum mi s-a părut potrivit.

În ciclul narațiunii vizuale de la Assisi, există o abatere notabilă de la ordinea evenimentelor, chiar așa cum este înregistrată de Bonaventura. În capitolul 4 al textului lui Bonaventura, este consemnat că Sfântul Francisc s-a arătat în mod miraculos comunității franciscane din Arles, în timp ce Sfântul Antonie de Padova predica fraților în sala capitulară, pe tema inscripției de pe crucea lui Hristos: „Isus din Nazaret. , Împăratul iudeilor” (Ioan 19:19). Francisc a fost văzut în pragul sălii capitulare, „ridicat în aer, cu brațele întinse ca pe o cruce și binecuvântând pe călugări”. În ciclul pictat de la Assisi, această scenă apare mult mai târziu în narațiune decât plasarea ei în textul lui Bonaventura (Diagrama III). În loc să apară ca scena a noua, așa cum ar fi dacă ar apărea în ordinea cronologică a textului, apare ca scena optsprezece și, în consecință, este inserată între episoadele care sunt înregistrate în capitolele 12 și 13 din textul lui Bonaventura. În ansamblu, deși artiștii au fost nevoiți să selecteze un număr finit de scene pentru a ilustra din textul lung al lui Bonaventure (28 în total), narațiunea pictată urmează, în cea mai mare parte, ordinea textului scris. Deci, de ce este The

Apariția de la Arles s-a mutat de unde ar apărea în mod logic, dacă urmând ordinea textului, undeva în jurul celui de-al treilea golf al peretelui din dreapta, spre golful de intrare al peretelui din stânga? Răspunsul constă în oportunitatea de a face o idee despre apropierea lui Francisc de Hristos (Fig. 19).

Francisc era cunoscut de urmașii săi ca un „alter Christus”, un alt Hristos, iar Viața lui Bonaventure profită de fiecare ocazie pentru a

sublinia modurile în care viața și calitățile personale ale lui Francisc au fost aproape de Hristos. De-a lungul textului există multe referiri la devotamentul lui Francisc față de și meditația constantă asupra Patimilor lui Hristos. Mutând Apariția de la Arles, astfel încât să aibă loc imediat lângă Stigmatizarea, artistul are ocazia de a sublinia și mai mult apropierea lui Francisc de Hristos. Artistul îl plasează pe Francisc în centrul ușii capitolului din Arles, cu „brațele întinse ca pe o cruce", comparând astfel vizual pe Francisc cu Hristosul răstignit. În scena adiacentă a Stigmatizării, identitatea lui Francis ca „alter Christus" a fost vizibil clară. Sfântul, după ce l-a imitat pe Hristos de-a lungul vieții, este răsplătit cu o manifestare fizică directă a apropierii lui de Hristos și primește semnele reale ale răstignirii lui Hristos, rănile (stigmate) la mâini, picioare și lateral.

Dispoziţia specială a scenelor din zona următoare a bisericii (Fig. 20) subliniază şi mai mult reprezentarea apropierii lui Francisc de Hristos. Scena care înfățișează moartea lui Francisc este plasată direct sub moartea lui Hristos pe cruce, în ciclul Noului Testament care, așa cum am văzut deja, a fost pictat în partea superioară a peretelui din stânga (Diagrama III). Privitorului, văzând aceste două scene în imediata apropiere, i-ar fi amintit în continuare identitatea lui Francisc ca un „alter Christus", un alt Hristos. În plus, dispoziția specială a scenelor franciscane din acest golf, cu Moartea Sfântului Francisc în stânga și Viziunile morții Sfântului Francisc imediat adiacente, îi permite artistului să exprime vizual un aspect al narațiunii pe care Bonaventura l-a găsit mai greu. a transmite un mesaj. După cum explică Viața lui Francisc a lui Bonaventura, la vremea aceea sufletul lui Francisc

III. Dispunerea frescelor din Assisi

LEGENDA Sfantului FRANCIS

1. Sfântul Francisc și Nebunul din Assisi

2. Sfântul Francisc dându-și mantia

3. Visul Palatului

4. Sfântul Francisc înaintea Crucifixului în S. Damiano

Peretele de jos din dreapta

5. Sfântul Francisc respingându-l pe Tatăl său

6. Visul lui Inocențiu III

7. Confirmarea Regulii

8. Viziunea Carului de foc

9. Viziunea lui Fra Leone

10.

11.

12.

13.

Sfântul Francisc și Demonii la

Arezzo

Proba de foc

Sfântul Francisc în extaz

Instituția Pătuțului de la Greccio

14. Miracolul primăverii

16. Moartea Cavalerului din Celano

17. Sfântul Francisc predicând înaintea lui Honorius III

18. Apariție la Arles

19. Stigmatizarea

Peretele de intrare

15. Predicarea păsărilor

Peretele de jos din stânga

20. Moartea Sfântului Francisc

21. Aparițiile Sfântului Francisc

22. Înmormântarea Sfântului Francisc

23. Doliu clarelor

24. Canonizarea Sfântului Francisc

25.

26.

27.

28.

Visul lui Grigore al IX-lea Vindecarea bărbatului din Ilerda
Resuscitarea unei femei Eliberarea lui Petru Ereticul

19. Maestrul legendei Sfântului Francisc, Apariția de la Arles și Stigmatizarea Sfântului Francisc, Assisi, S. Francesco, Biserica de Sus, anii 1290(?)

20. Maestrul legendei Sfântului Francisc, vedere asupra golfului cu Moartea Sfântului Francisc, Viziuni ale morții Sfântului Francisc și Verificarea Stigmatelor, Assisi, S. Francesco, Biserica Superioară, anii 1290 (?)

„a fost eliberat de trupul său”, unul dintre discipolii săi a văzut sufletul „fiind dus în sus... pe o cale directă către cer”. Acest lucru îl putem vedea în Moartea Sfântului Francisc: călugărul îngenuncheat în spatele capului lui Francisc, în stânga imaginii, privește în sus și arată deasupra imaginii sufletului lui Francisc purtat înspre cer de îngerii înaripați. Totodată , relatează textul, fratele Augustin, slujitorul călugărilor la o altă comunitate franciscană, îndepărtată de Assisi, se afla pe patul de moarte. Dintr-o dată, el s-a ridicat și a strigat că îl poate vedea pe Francisc în drumul său spre cer și că el însuși îl va urma în curând. După care fratele Augustin a murit și, așa cum spune Bonaventura, sufletul său „a urmat preasfântul său părinte”. Aceasta este reprezentată în scena următoare, Viziunile morții Sfântului Francisc. Compoziția și aranjarea celor două scene adiacente îi permite artistului să-l înfățișeze pe fratele Augustin stând în picioare și privind în stânga și în sus, de parcă ar vedea scena din stânga. În acest fel, Augustin pare, într-adevăr, să vadă sufletul lui Francis ridicându-se la cer. Acest lucru permite ca simultaneitatea miraculoasă a celor două evenimente să fie exprimată foarte emfatic, iar semnificația evenimentului este mai ușor de articulat în termeni vizuali decât în textul scris original.

Sensul general al acestor două scene adiacente - că la moartea lui Francisc sufletul său a fost văzut ridicându-se la cer de către doi adepți diferiți, unul prezent fizic și altul îndepărtat fizic - era probabil mai mult sau mai puțin de înțeles fără o cunoaștere foarte profundă a textului. pe care se bazează imaginile. Dar o înțelegere a semnificației directe a plasării Apariției la Arles și a juxtapunerii morții Sfântului Francisc cu moartea lui Hristos, ar fi necesitat probabil puțin mai multe cunoștințe textuale.

Ne putem întoarce acum la ideea unor imagini ca acestea ca „cărți pentru analfabeți”. Ar fi putut „analfabetii” să învețe din aceste imagini ceea ce nu puteau citi în texte? S-ar părea că cei care au conceput programul la Assisi nu au crezut că mesajul intenționat transmis de imagini era suficient de evident în sine, deoarece inscripțiile erau incluse sub fiecare scenă. Dar acestea

inscripțiile sunt în latină și, prin urmare, nu ar fi fost de mare folos „analfabetilor”. Chiar și acei oameni care puteau înțelege limba vernaculară italiană s-ar fi chinuit să citească extrasele în latină din textul lui Bonaventura de sub aceste imagini. După cum am sugerat mai devreme, combinația de texte și imagini i-ar fi putut ajuta pe cei

al căror nivel de alfabetizare în limba latină scrisă nu era deosebit de ridicat să pună laolaltă ceea ce se întâmplă în oricare dintre aceste imagini. Dar impactul cel mai deplin al plasării rearanjate a Apariției de la Arles și valoarea simbolică a plasării ei lângă Stigmatizarea Sfântului Francisc, ar fi cerut spectatorului să cunoască suficient de bine structura narativă a textului lui Bonaventura pentru a observa că episodul a ieșit. de loc aici.

Relațiile dintre text și imagine și dintre diferitele imagini din ciclul Sfântului Francisc sunt bogate, mai ales atunci când relațiile sunt lăsate să se extindă, tipologic, la conexiunile dintre ciclul Francisc din registrul inferior și ciclul Noului Testament de mai sus. Această complexitate sugerează că, cel puțin în acest caz, imaginile nu acționau pur și simplu ca „cărți pentru analfabeți" și că narațiunea vizuală a ciclului Sfântului Francisc ar fi putut fi de o utilizare relativ limitată pentru „instruirea ignoranților". Imaginile s-ar putea, cu o anumită direcție, să fi fost folosite pentru a-i învăța pe oameni povestea vieții Sfântului Francisc, dar ele sunt în mod clar concepute pentru un public mult mai complex, învățat, nu în ultimul rând pe călugări franciscani înșiși, dintre care unii ar fi cunoscut Latina din Viața lui Francisc a lui Bonaventure într-adevăr foarte bine și ar fi putut folosi imaginile și inscripțiile, împreună cu textul scris, ca ajutoare meditative foarte dezvoltate. Aceste imagini au fost o dezvoltare sofisticată a imaginilor narative creștine timpurii menite să ilustreze și să însoțească un text.

Prin urmare, aceste texte și imagini, împreună, oferă o gamă largă de experiențe de lectură pentru o gamă largă de spectatori și pot fi considerate „Căutări pentru analfabeti" doar într-un sens foarte limitat: acestea și alte seturi similare de imagini narative au fost de fapt. recunoscute de Hans Belting ca „afirmații învățate în formă vizuală", poate inițial reținute pe deplin doar de cei cu educație și experiență.

capitolul 5

Arta creștină s-a transformat:

Reforma

Pe lângă schimbările și evoluțiile generale ale stilului artistic și arhitectural, au existat mai multe perioade și procese de reformă conștientă în creștinism care au avut ca rezultat schimbări mai mari sau mai mici ale artei și ale locului acesteia în cultul și respectarea creștină, precum și la apariția artei creștine și arhitectură. Acestea includ diferitele perioade de iconoclasm din biserica primară și mișcarea de reformă din secolul al XII-lea în cadrul monahismului occidental care a dus la formarea Ordinului Cistercian. Dar poate că cele mai răspândite și de anvergură schimbări ale apariției artei și arhitecturii creștine și cea mai mare reconsiderare a locului artei și imaginilor în respectarea creștină au avut loc ca urmare a reformelor religioase din Europa secolului al XVI-lea. Deși această perioadă, cu

schimbările sale religioase, este descrisă în mod normal ca „Reforma”, această expresie este într-adevăr o prescurtare pentru o serie de reforme și mișcări, atât de natură religioasă, cât și politică, care au avut loc în moduri diferite în diferite zone. Istoricii împart adesea schimbările în două componente principale, „Reforma” sau „Reforma protestantă” și „Contrareforma” sau „Reforma catolică”. Prima dintre aceste componente este acea mișcare sau colecție de mișcări care au adunat suficient impuls la începutul secolului al XVI-lea pentru a avea ca rezultat o ruptură protestantă cu Roma și dezvoltarea continuă a comunităților și comunităților protestante distincte în cadrul mai larg.

Biserica Crestina. Al doilea descrie procesul prin care biserica catolică a fost reorganizată și reformată în secolul al XVI-lea și după. (Termenul „Contrareformă” sugerează, pentru unii comentatori, că reforma și reînnoirea bisericii catolice a fost în principal sau doar un proces reactiv, forțat asupra acesteia de Reforma protestantă. Din acest motiv, termenul „Reforma catolică” este adesea preferat în bursele moderne.)

În cea mai mare parte, Reforma protestantă a afectat producția de artă creștină în două moduri: în primul rând, în unele ramuri ale protestantismului, însăși existența și funcția artei religioase a fost pusă sub semnul întrebării, iar arta religioasă tradițională a fost eliminată din unele biserici protestante, fie în izbucniri violente de iconoclasm sau prin procese oficiale, mai măsurate, de îndepărtare a imaginii; în al doilea rând, acolo unde arta creștină a continuat să fie produsă, pentru biserica catolică și pentru unii reformatori protestanți mai puțin radicali, precum luteranii, ea a devenit acum disponibilă ca o armă polemică în promovarea diferitelor poziții teologice prin care s-au definit diferitele confesiuni. Nu există aici spațiu pentru a lua în considerare în detaliu teologia diferiților reformatori protestanți și diferitele forme în care s-a dezvoltat observarea protestantă după începutul secolului al XVI-lea, cu excepția cazului în care concepțiile reformiste au avut un impact asupra atitudinilor față de și producția de, arta crestina.

La început, teologii și reformatorii de la începutul secolului al XVI-lea au făcut puține declarații explicite cu privire la artă în sine. Martin Luther (1483-1546), canonicul augustinian și lector la Universitatea din Wittenberg, este adesea identificat drept „întemeietorul” protestantismului și liderul Reformei germane, chiar dacă el însuși nu a pretins conducerea spirituală. Luther a vorbit inițial împotriva imaginilor doar în ceea ce privește banii pe care i-a costat producerea lor și despre care credea că ar putea fi cheltuiți mai bine în alte moduri. Apoi, pe măsură ce și-a dezvoltat în continuare doctrina „îndreptățirii prin credință”, a ajuns la o poziție mai specială în privința imaginilor. Această doctrină a susținut că credincioșii au fost mântuiți prin credința în Hristos și prin dar, în mod gratuit

dat, de har de la Dumnezeu. În dezvoltarea acestei doctrine, Luther a căutat să corecteze credința catolică răspândită în puterea mântuitoare a „faptelor bune”, prin care mântuirea era văzută într-un anumit sens ca produsul unui „târg” sau „tranzacție” dintre ființele umane și Dumnezeu. Doctrina „faptelor bune” s-a manifestat în mai multe feluri în biserica medievală târziu. În primul rând, și cel mai dezamăgibil pentru Luther, a fost comerțul cu „indulgențe”, prin care biserica acorda iertarea pedepselor păcatului, inițial pentru săvârșirea unei fapte demne, cum ar fi un pelerinaj, dar mai târziu pentru un proces mai simplu. plata unei taxe băneşti. Dar dincolo de această practică particulară, a existat o credință larg răspândită că îndeplinirea „faptelor bune” va obține merit sau favoare de la Dumnezeu. În această privință, Luther a văzut un pericol în arta religioasă: s-a opus înzestrarii operelor de artă cu intenția de a câștiga merit la Dumnezeu, deși a menținut poziția că imaginile, în sine, erau neutre, nici bune, nici rele. Reformatorii luterani și comunitățile care au urmat atitudinea lui Luther față de imagini nu au căutat să elibereze complet bisericile de artă. De fapt, Luther a continuat să laude meritele educaționale ale artei religioase și să prețuiască beneficiile acesteia pentru „copii și oameni simpli”, făcând ecou lui Grigore cel Mare (vezi capitolul 4). El s-a opus categoric cazurilor de iconoclasm care au avut loc în Wittenberg la începutul anilor 1520 și a adoptat o atitudine moderată față de imagini, chiar dacă a promovat o credință bazată pe cuvinte.

Alți reformatori protestanți au fost însă mai ostili imaginilor și operelor de artă. În Zurich, unde Ulrich Zwingli (1484-1531) a dat expresie Reformei din Elveția, arta a fost interzisă în biserici în 1524 și toate imaginile au fost îndepărtate (deși fără nicio distrugere reală sau iconoclasm). Geneva a urmat exemplul în 1535, când Jean Calvin (1509-64) se pronunțase despre realizarea imaginilor ca pe o înțelegere greșită a naturii lui Dumnezeu și despre încercările de a-L înfățișa pe Dumnezeu ca un afront la maiestatea sa divine. Aceste eliminări de imagini au dus la interioarele bisericii „frumos albe” (în cuvintele lui Zwingli), precum cele imortalizate mai târziu

în picturile interioarelor bisericilor ale artiștilor olandezi din secolul al XVII-lea Pieter Saenredam și Emanuel de Witte. Calvin, spre deosebire de Luther, nu a acceptat utilitatea imaginilor pentru „copii și oameni simpli” și a afirmat în schimb rolul cuvântului scripturii, cu o opoziție directă a cuvântului și a imaginii. În opinia lui Calvin, bisericile nu ar trebui să conțină deloc imagini sau crucifixe și ar trebui să fie împodobite doar cu inscripții din Biblie. Astfel, în unele comunități calviniste stricte, arta creștină a dispărut aproape în întregime din sfera publică, bisericească, iar multe biserici calviniste au îndepărtat retablourile tradiționale și imaginile sfinților și le-au înlocuit cu tăblițe textuale cu texte biblice, Cele Zece Porunci sau Rugăciunea Domnului. Prin urmare, în astfel de comunități, dezvoltarea ideilor reformiste a schimbat în mod semnificativ piața și producția de artă creștină. Marile comisii ecleziastice pentru altare au dispărut aproape în multe zone, iar în

altele s-a înregistrat o reducere distinctă a cererii pentru multe tipuri tradiționale de pictură religioasă, inclusiv tablouri ale sfinților și ale Fecioarei Maria.

Au continuat să fie comandate noi retablouri pentru bisericile luterane, deși acestea diferă oarecum de predecesorii lor catolici în imaginile folosite. A existat un accent tot mai mare asupra imaginilor bazate pe surse scripturale, în special pe cele care se referă la viața lui Hristos, Patimile și Învierea Sa. Biserica orașului din Wittenberg, al cărei altar fusese dezbrăcat de iconoclaști în 1522, a primit un nou altar în 1547, de la atelierul lui Lucas Cranach cel Bătrân (Fig. 21).

Cranach a fost artist de curte la Wittenberg pentru ducele Frederic cel Înțelept, elector al Saxiei, și astfel s-a trezit în centrul Reformei protestante din Germania. Retabloul său pentru Biserica Orașului, în comun cu multe retablouri luterane, a înfățișat Cina cea de Taină în panoul central, cu Răstignirea dedesubt, făcând clar legătura dintre trupul jertfit al lui Hristos și euharistie. (Luteranii, spre deosebire de cei care s-au aliat cu reformatorii protestanți mai extremi, au susținut credința că



21. Lucas Cranach cel Bătrân, Ultima CinaRetablo, Biserica Sf. Marien, Wittenberg, 1547

pâinea și vinul de comuniune nu l-au reprezentat sau l-au însemnat doar pe Hristos, ci au fost, cu adevărat, carnea și sângele Lui, coexistând cu elementele fizice ale pâinii și vinului. Principala obiecție a lui Luther față de doctrina catolică contemporană a euharistiei fusese la explicația filozofică școlară a fenomenului de transsubstanțiere.) În aripile altarului erau plasate imagini ale botezului și mărturisirii, celelalte două dintre cele șapte sacramente catolice tradiționale pe care Luther. afirmat (mai târziu Luther a recunoscut doar două, botezul și euharistia). Hristos răstignit apare în centrul panoului de predelă, care îl arată și pe Luther predicând congregației sale din Wittenberg, afirmând astfel importanța Cuvântului. Prin urmare, această pictură îl celebrează pe Luther și principiile centrale ale versiunii sale despre creștinism, chiar în centrul geografic al propriului său minister.

În afara sferei ecleziastice, imaginile religioase au fost văzute ca având un rol important de jucat în campania de propagandă dusă de reformatorii luterani împotriva bisericii catolice și a abuzurilor ei contemporane. Cele mai importante au fost pamfletele tipărite și foile mari, care conțineau ilustrații gravuroase în lemn, care criticau practici precum vânzarea de indulgențe, promovau teologia și doctrinele luterane și care au devenit o componentă esențială a retoricii protestante din primii ani ai Reformei europene. Cranach din Wittenberg și Holbein din Basel sunt probabil doi dintre cei mai cunoscuți exponenți ai polemicii protestante în gravuri în lemn. Cranach producea gravuri în lemn religioase din primul deceniu al secolului al XVI-lea. Pe măsură ce ideile lui Luther s-au dezvoltat și s-au răspândit,

Cranach a lucrat îndeaproape cu el, producând ilustrații în lemn pentru traducerea lui Luther a Bibliei în germană (1522) și pentru tractul anti-papal Portrete ale papalității (1545). Cranach a lucrat și cu Philip Melanchthon (un student și prieten al lui Luther), producând o serie de gravuri în lemn pereche pentru a însoți un text al lui Melanchthon (Passional Christi und Antichristi, 1521) care punea în contrast relele papalității contemporane cu bunătatea lui Hristos în Evanghelii. Aceasta a dezvoltat practica tradițională tipologică

22. Hans Holbein cel Tânăr, Vânzarea îngăduințelor,

Basel, Offentliche Kunstsammlung, c. 1522-3

juxtapunerea pe care le-am văzut în cărțile bloc și picturile murale din capitolul 4. Holbein, de asemenea, a creat gravuri în lemn transpunând polemicile protestante în imagini. Gravura sa în lemn din Vânzarea de indulgențe (Fig. 22) compară într-o singură imagine papalitatea și clerul contemporan cu regii Manase și David, doi păcătoși notorii ai Vechiului Testament, comentând astfel corupția bisericii moderne.

Multe dintre aceste gravuri în lemn au transformat astfel imaginile vechi în scopuri noi sau au folosit metode vechi de juxtapunere și comparare a imaginilor pentru a crea mesaje noi. Dar pe măsură ce unele imagini vechi au fost transformate în scopuri noi, polemice, au început să apară alte tipuri de imagini complet noi, care reprezentau în mod specific unele dintre noile doctrine reformiste care erau dezvoltate și diseminate.

Un exemplu deosebit de caracteristic al acestui fenomen este oferit de reprezentarea doctrinei luterane de bază a justificării prin credință. S-au dezvoltat noi reprezentări alegorice pentru

ilustrează acest lucru, concentrându-ne în jurul juxtapunerii Legii și Evangheliei. Acestea au contrastat epoca Legii Vechi, înainte de Hristos, cu epoca Legii Noi sau epoca Harului, sub Hristos, în care darul milostiv al harului lui Dumnezeu revine credincioșilor, indiferent de faptele bune sau încercările individuale ale credincioșilor de a câștiga. merit. Artiștii au dezvoltat această schemă în mai multe moduri, în desene, picturi și gravuri în lemn, și a devenit un pionist al iconografiei protestante pentru tendința reformistă luterană. Hans Holbein cel Tânăr a produs o versiune deosebit de reușită a acestei teme de Lege și Evanghelie, într-un tablou aflat acum în Galeria Națională a Scoției din Edinburgh (Fig. 23). Compoziția generală a acestui tablou îi datorează mult lui Cranach, în special unui tablou aflat acum în Galeria Națională din Praga. Mai multe versiuni ale acestei teme sunt cunoscute din atelierul lui Cranach, toate utilizând o antiteză între partea stângă a imaginii,

care conține scene din Vechiul Testament, și partea dreaptă, cu scene din Noul Testament, împărțită printr-un copac în centru. În producerea acestei compoziții și a versiunilor sale variante, s-a presupus că Cranach a fost sfătuit de un teolog reformist, cel mai probabil Melanchthon, care a menționat într-o scrisoare obiceiul său de a-i oferi lui Cranach sfaturi cu privire la conținutul picturilor sale religioase.

23. Hans Holbein cel Tânăr, The Old Law and the New Law, Edinburgh, National Gallery of Scotland, anii 1530

Cel mai probabil, pictura lui Holbein datează din anii 1530, pictată după ce a plecat de la Basel în Anglia și realizată pentru un patron englez al sensibilităților reformiste. Holbein plasează un bărbat în centrul compoziției. Partea stângă a câmpului de imagine este împărțită de dreapta de un copac care ocupă întreaga înălțime a imaginii. Copacul este neînsuflețit în stânga, unde cerul este întunecat, iar verde și frunze în dreapta, pe un cer albastru mai strălucitor. Acest contrast indică destul de clar că partea dreaptă este partea preferată. O siluetă stă de fiecare parte a omului („HOMO”), gesticulând foarte bine și atrăgându-i atenția către partea dreaptă a imaginii. Unul este profetul Isaia, care arată în dreapta sus a compoziției, unde o figură a Copilului Hristos, purtând crucea viitoarei sale răstigniri, coboară din nori către Fecioara Maria, care îngenunchează așa cum face în unele versiuni ale Bunei Vestiri. Copilul Hristos care poartă crucea este, de asemenea, un element familiar din Buna Vestire din secolul al XV-lea din nordul Europei și

deci este evident aici că vigneta ilustrează momentul Bunei Vestiri, împlinind tocmai profeția lui Isaia: „Iată o fecioară va zămisli și va naște un fiu” (Isaia 7:14), care este înscrisă în latină sub el . În fundal, în spatele copacului, o siluetă angelica coboară din poiiana strălucitoare din nori unde este văzut copilul Hristos, către doi păstori care își păzesc oile. Aceasta evocă Buna Vestire către Păstori, în care îngerii i-au făcut pe păstori să conștientizeze Nașterea lui Hristos. Prin urmare, acest element ne îndreaptă în continuare punctul că ceea ce vedem în colțul din dreapta sus este începutul vieții pământești a lui Hristos și, prin urmare, inaugurarea mântuirii Omului. Figura Copilului Hristos este însoțită de o inscripție „GRATIA” („Harul”), care indică faptul că întruparea lui Hristos a inițiat noua eră a harului. Aceasta este în contrast cu vechea eră a legii, reprezentată în poziția echivalentă în partea stângă a imaginii, unde Moise primește cele Zece Porunci, Tablele Legii, însoțite de inscripția „LEX” („Legea”). Sub figura lui Moise, pe fundal, israeliții care fuseseră mușcați de șerpi de foc (Numeri 21:6-9) sunt arătați privind șarpele de aramă, în speranța de a fi vindecați. Acestea sunt însoțite de inscripția „MYSTERIUM JUSTIFICATIONIS” („Misterul justificării”).

La mijloc, sub figura lui Moise, căderea omului este reprezentată de ispita lui Adam și a Evei, cu inscripția „PECCATUM” („Păcat”), iar în prim plan este Moartea („MORS”), reprezentată de un schelet într-un mormânt. Figura Omului din centru are atenția atrasă din această parte și spre partea dreaptă a imaginii, nu numai de Isaia, ci și de figura lui Ioan Botezătorul, care arată spre figura lui Hristos cu apostolii săi. . Hristos este identificat prin aureola sa și, de asemenea, prin inscripția „AGNUS DEI” („Mielul lui Dumnezeu”), care folosește tema veche și instantaneu recunoscută (pe care am văzut-o mai înainte) a identității lui Ioan Botezătorul ca cel care vestește venirea lui Hristos și descrierea de către Ioan (Ioan 1:29) a lui Hristos ca „Mielul lui Dumnezeu care ridică păcatul lumii”, care este înscris în sine sub figura lui Ioan. În fundal din dreapta, în paralel cu alamă

șarpele ridicat în deșert, este figura lui Hristos răstignit, adevărata sursă a îndreptățirii sau mântuirii Omului, etichetată drept „JUSTIFICATIO NOSTRA” („Justificarea noastră”). Această juxtapunere tipologică a lui Hristos răstignit cu șarpele de aramă folosește o altă temă bine folosită și recunoscută, așa cum am văzut în capitolul 4. În cele din urmă, în prim-planul drept, Hristos Înviat, cu steagul său roșu și alb al biruinței, pași din mormânt și călcă în picioare moartea și diavolul. El este etichetat „VICTORIA NOSTRA” („Victoria noastră”) și indică faptul că Omul își câștigă biruința asupra morții, a vieții veșnice, prin credința în darul morții și învierii lui Hristos, nu prin vreo faptă bună săvârșită de Omul însuși.

Această compoziție ilustrează perfect doctrina mântuirii prin credință și har și, prin urmare, este în mare măsură un produs al Reformei protestante. Dacă reflectă sau nu perfect sensibilitățile religioase personale ale lui Holbein, pe de altă parte, este o întrebare care continuă să frustreze un răspuns simplu. Holbein a fost adesea descris ca reprezentantul suprem al artei reformei germane, iar această judecată poate fi justificată (deși Cranach pretinde cu siguranță și acest titlu). Dar unde, exact, Holbein a stat în privința chestiunilor religioase ale zilei este mult mai greu de stabilit. Se știe că Holbein a dat un răspuns echivoc la ancheta din 1530 cu privire la credințele religioase ale cetățenilor, înființată la Basel de partidul reformist. Din „Registrele de recrutare creștină” aflăm că „pictorul Hans Holbein spune că are nevoie de o explicație mai bună despre Sfânta Împărtășanie înainte de a pleca”. Mai târziu, numele său este inclus printre cei care „conform”, așa că se presupune că, cel puțin în această problemă, Holbein s-a conformat cu viziunea reformatorilor de la Basel despre ortodoxie. S-a vorbit mult despre aparenta contradicție dintre această echivoc și caracterul puternic luteran al gravurilor în lemn menționate mai sus, realizate în prima jumătate a anilor 1520. Dar trebuie amintit că Reforma nu a fost o mișcare clar unificată și omogenă și că „protestantismul” - și ramurile sale luterane, calviniste și alte - nu a fost încă clar definit și acceptat de toate părțile implicate. În anii 1520 și 1530 mulți

credințe și interese conflictuale au coexistat în zonele în care opiniile reformiste au dominat în general, la fel cum convingerile și interesele conflictuale făcuseră întotdeauna parte din așa-zisa biserică catolică universală din Evul Mediu. Se poate, așa cum au susținut câțiva savanți, că Holbein a avut o simpatie generală față de reformă. Cu toate acestea, existența foilor luterane ale lui Holbein pe tema indulgențelor și a importanței unei credințe centrate pe Hristos, și producerea de către acesta a unui exemplu al acestei teme de lege și har, nu definește neapărat în mod clar propria sa credință. Holbein ar fi putut foarte bine să se opună traficului de indulgențe și să fie simpatic față de doctrina „justificării numai prin credință” în anii 1520 și 1530. Dar niciuna dintre aceste simpatii nu i-ar împiedica în mod necesar să aibă îndoieli cu privire la teologia reformistă a euharistiei, care este tot ceea ce ne spun „Registrele de recrutare creștină” de la Basel. De fapt, poziția luterană asupra euharistiei a fost codificată doar la Dieta de la Augsburg în 1530, iar credința în „justificarea numai prin credință” nu a fost neapărat un semn definitoriu al loialității protestante până când a fost definită ca atare de către catolici la Conciliul de la Trent. (1545-63). Prin urmare, nimic din ceea ce vedem în arta lui Holbein în acest moment nu identifică definitiv propriile sale sensibilități religioase. Și punctul mult mai important aici este să recunoaștem că operele de artă religioasă ale lui Holbein probabil nu sunt declarații autogenerate ale propriei sale poziții religioase. Oricare ar fi sensibilitățile personale ale lui Holbein, el trebuia să lucreze și să atragă comisii. Artiștii din acest climat politic și religios în schimbare rapidă și prost definit s-au adaptat rapid la condițiile în schimbare dacă doreau să-și mențină afacerea. În condițiile incerte din primii ani ai ceea ce numim acum Reforma, din acceptarea de către Holbein a comisiilor pentru patronii sensibilităților reformiste nu rezultă că prin aceste comisii el a căutat să exprime o versiune definitivă a propriei sale spiritualități.

După Conciliul de la Trent, odată cu întărirea procesului de reformă și contrareforme catolice, precum și codificarea continuă și definirea crescândă a pozițiilor religioase - catolice,

Luterană, calvină - caracterul artei catolice și protestante, în mod corespunzător, a devenit din ce în ce mai definit. Până în secolul al XVII-lea, în zonele care au rămas loiale – sau s-au întors – vechii credințe, arta creștină a continuat să fie comandată ca o armă polemică puternică, promovând viziunea catolică asupra creștinismului. Aceasta a fost caracterizată de o aderență continuă și întărită la Fecioara Maria și la doctrinele și reprezentările mariane care fuseseră atacate de protestanți, cum ar fi Adormirea Maicii Domnului și Neprihănita Zămislire (vezi capitolul 1), față de sfinți (vezi capitolul 3). , și celor șapte sacramente, cu un accent deosebit pe euharistie, în forma doctrinară particulară așa cum este definită de biserica catolică. Așa

cum anumite zone ale Europei, cum ar fi Germania, Elveția și Țările de Jos, promovaseră și încurajaseră reforma protestantă în secolul al XVI-lea, la fel și alte zone au devenit bastioane deosebite ale reformei catolice și ale Contrareformei în secolul al XVII-lea. În Țările de Jos de Sud, acum Belgia, radicalismul politic și rezistența la monarhia habsburgică spaniolă în anii 1570 sub auspiciile reformei calviniste au produs o reacție conservatoare în favoarea monarhiei și a catolicismului. Provinciile sudice au fost recuperate pentru Spania, iar până la sfârșitul secolului al XVI-lea arhiduceli catolici susținuți de spanioli, care conduceau de la Bruxelles, au supravegheat recuperarea zonei pentru catolicism. Între timp, provinciile nordice au rămas independente și protestante. La fel ca și în cazul Reformei protestante din secolul al XVI-lea, reforma catolică și Contrareforma au procedat diferit în diferite domenii și au produs diferite tipuri și stiluri de artă (și arhitectură) pe măsură ce s-a dezvoltat.

În general, arta catolică, contrareformei, emanată originar din Roma, a adoptat stilul energizant al barocului italian. Bisericile catolice au fost proiectate și renovate în conformitate cu o încercare generală de a prezenta experiența religioasă ca un atac asupra simțurilor fizice, astfel încât atenția corporală să fie captată și apoi și atenția minții. Interioare elaborate și foarte decorate, sculptate,

pictate și aurite, umplute cu bomboane, s-au adresat simțului văzului, în timp ce muzica nouă, polifonică pentru liturghie și folosirea tămâiei, făceau apel la simțurile sunetului și mirosului. Dar, deși este posibil, în anumite sensuri, să se identifice un stil foarte general de artă contrareformei, arta contrareformei italiană, spaniolă și flamandă (în sudul Olandei), fiecare are propriul său caracter și stil, la fel ca și pre-reformei. arta acelor zone. După ce am văzut cel puțin un exemplu de artă contrareformei spaniole (Immaculata Concepție a lui Velázquez, Fig. 7) și de artă Contrareformei italiene (Martiriul Sfântului Matei al lui Caravaggio, Fig. 16) în capitolele anterioare, să luăm aici pe scurt o imagine de Peter Paul Rubens, cel mai puternic susținător al artei contrareformei din sudul Țărilor de Jos.

Rubens s-a născut la Siegen, în Westfalia, în 1577. În 1598 a devenit maestru pictor în Breasla pictorilor din Antwerpen Sf. Luca, iar la scurt timp după aceea, în 1600, a plecat într-o călătorie prelungită în Italia și Spania, unde a fost a fost expus lucrărilor artiștilor renascentiste precum Rafael și Michelangelo la Roma și a experimentat efectele religioase și culturale tot mai mari ale Contrareformei în sudul Europei. Când s-a întors la Anvers în 1608, Rubens s-a trezit într-un oraș care era în curs de reînnoire sub regimul catolic al arhiducelui Albert și Isabella, unde multe biserici care fuseseră deteriorate în timpul instabilității celei de-a doua jumătate a secolului al XVI-lea erau redecorate, iar noi opere de artă de o sensibilitate catolică distinct reformată erau comandate.

Un exemplu excelent al acestui tip de lucrare este Prezența reală a Euharistiei a lui Rubens (Fig. 24), în biserica Sf. Paul din Anvers. Biserica catolică căuta să restabilească credința în sacramente și în special în prezența reală a lui Hristos în euharistie. Majoritatea reformatorilor protestanți au ajuns să vadă Împărtășania ca o simplă

comemorare a Cinei celei de Taină și nu au acceptat opinia catolică conform căreia trupul și sângele lui Hristos au devenit cu adevărat și pe deplin prezente în timpul liturghiei, ca urmare a

24. Peter Paul Rubens, The RealPresence of the Euharist, Anvers, Biserica Sf. Paul, 1609-10

proces de transsubstanțiere, efectuat prin consacrarea preotului sau binecuvântarea pâinii. Prin urmare, una dintre sarcinile cruciale pe care și-a propus catolicismul reformat a fost restabilirea și întărirea credinței și devotamentului față de euharistie ca manifestare reală a trupului lui Hristos pe pământ. A fost încurajată venerarea și adorarea euharistiei. Au fost dezvoltate noi devoțiuni congregaționale, cum ar fi binecuvântarea, în care congregația a fost binecuvântată cu gazda - pâinea euharistică sfințită - și gazda a fost expusă vizionarii în ostensiuni elaborate și prețioase concepute pentru a fi afișate. În plus, au fost comandate imagini care au fost concepute pentru a încuraja atitudinea adecvată față de euharistie și pentru a demonstra modalitățile în care credincioșii ar trebui să se comporte și să gândească în prezența ei. Pictura lui Rubens este una dintre acestea. A fost realizată în 1609-10, pentru a sta pe altarul capelei Sf. Taine din biserica Sf. Pavel, unde mai rămâne. În centrul panoului, pe un altar este expus o ostensienă care conține gazda, înconjurată de sfinți, călugări și alți biserici. În prim plan, teologii și filozofii consultă și discută un text care, se poate presupune, expune doctrina euharistică. Deasupra, heruvimii afișează texte de susținere și înconjoară o explozie cerească de lumină și nor care Îl descoperă pe Dumnezeu deasupra și porumbelul Duhului Sfânt dedesubt, cu raze de lumină căzând pe ostensiunea de dedesubt. În această imagine suntem invitați să recunoaștem această triadă ca fiind cele trei persoane ale Treimii: Dumnezeu Tatăl (primul), Duhul Sfânt (al treilea) și oastea din ostensie, care este, conform doctrinei prezența reală, Hristos, a doua persoană a Treimii. Prin folosirea acestui binecunoscut - și de necontestat - concept al Treimii, acest tablou reușește să producă o reprezentare literală și puternică a preocupării Contrareformei pentru prezența reală a lui Hristos în euharistie.

În altă parte în Țările de Jos, în teritoriile independente olandeze din nord, unde viziunea lui Jean Calvin asupra reformei protestante a rămas dominantă, piața de altare și oficial

arta bisericească era acum inexistentă. Piața privată de artă a devenit dominată de peisaje, portrete și scene din viața de zi cu zi. Cu toate acestea, arta religioasă a continuat să fie produsă, chiar și în Republica Olandeză protestantă, iar Rembrandt van Rijn a fost un exponent deosebit de important al acestui lucru. Rembrandt s-a născut

la Leiden în 1606, a urmat cursurile Universității din Leiden și, după un timp, s-a mutat la Amsterdam, unde a fost ucenic la Pieter Lastman, unul dintre cei mai importanți pictori ai generației sale, un catolic care lucrase în Italia. În Amsterdam, Rembrandt a produs câteva picturi dramatice la scară largă, cum ar fi cele cinci scene ale Patimilor lui Hristos, de la Înălțarea Crucii la Înălțarea lui Hristos la Cer, pe care le-a produs pentru Frederick Henry de Nassau, Prinț de Orange, în anii 1630. Cu toate acestea, piața pentru comisioane de acest fel a fost relativ restrânsă în Amsterdamul protestant și o mare parte din munca religioasă a lui Rembrandt este reprezentată de picturi și desene la scară mai mică, multe produse nu ca răspuns la comandă directă, ci ca rezultat al propriei alegeri a pictorului.

Rembrandt a fost uneori caracterizat ca un pictor unic prin faptul că dă expresie artistică sensibilităților protestante. Aceasta este, în mod clar, o exagerare, așa cum arată clar analiza noastră asupra lucrării lui Cranach și Holbein în Germania, Elveția și Anglia secolului al XVI-lea. Dar o mare parte din opera lui Rembrandt este adesea văzută ca prezentând o afinitate generală cu sensibilitățile protestante. Multe dintre operele de artă religioasă ale lui Rembrandt se concentrează pe narațiunile biblice. Acest lucru contrastează cu concentrarea reînnoită asupra sfinților, Fecioarei Maria, sacramentelor și autoritatea și ierarhia bisericii pământești, pe care se găsește în pictura catolică a vremii. În plus, stilul redus, destul de minimal, al unora dintre lucrările lui Rembrandt este în contrast cu atacul dramatic și emoțional asupra simțurilor cu care arta Contrareformei a exprimat viziunea asupra lumii a bisericii catolice. După cum a sugerat Mariet Westermann, „prezentările intime ale poveștilor biblice” au fost „contribuția distinctivă a lui Rembrandt la pictura religioasă”. Cu toate acestea, este dificil să fii sigur despre personalitatea lui Rembrandt

perspectiva religioasă. Părinții săi au fost căsătoriți într-o biserică calvină, dar este posibil să nu fi fost neapărat dedicați în mod deosebit calvinismului. Rembrandt însuși pare să nu fi fost un membru oficial al bisericii calviniste, pentru că atunci când amanta lui Hendrickje Stoffels a fost convocată și cenzurată de consiliul bisericii calviniste din cauza relației lor sexuale, Rembrandt însuși nu a primit o astfel de atenție. Acest lucru s-a întâmplat probabil pentru că disciplina bisericească s-a extins doar la membrii calviniști, iar Rembrandt nu era membru al bisericii. S-au făcut încercări de a-l lega de menoniți, o sectă reformată care și-a bazat respectarea pe conținutul literal al Bibliei și pe nimic introdus ulterior în respectarea creștină. Acest lucru nu poate fi sigur și nu contează prea mult dacă Rembrandt s-ar fi identificat oficial ca un calvinist sau un menonit, sau ca membru al nicio sectă anume: opera sa, sau o mare parte din ea, pare cu siguranță să fie informată de o altă sectă. spirit din cel al artei catolice a perioadei. Este posibil să găsim în pictura lui Rembrandt, mai ales în prima parte a carierei sale, asemănări clare cu Rubens și cu barocul italian în aspectul său dramatic, bazat pe manifestări puternice de emoție umană, gest și expresie facială (vezi, de exemplu, , Sacrificiul lui Isaac, Sankt Petersburg, Hermitage, 1635). Pe de altă parte, există un fir puternic, încă de la începutul carierei lui Rembrandt, al unui alt tip de

concepție, unde mișcarea puternică, gestul ostentativ și dramatismul teatral sunt lăsate deoparte în favoarea scenelor mai liniştite, mai liniştite, cu accent pe starea de spirit a ființelor umane și asupra interacțiunii individului cu divinul. Un bun exemplu în acest sens este pictura târzie a lui Rembrandt cu Întoarcerea fiului Prodigai (Fig. 25).

În cele mai multe reprezentări ale acestei pilde, sunt prezente multe detalii narative, cu redări literale ale descrierii biblice (Luca 15:11-32) ale activităților membrilor familiei și ale slujitorilor, pregătirile pentru sărbătoare și aducerea de haine noi pentru fiul întors. Alte reprezentări se concentrează asupra pocăinței dramatice și a remuscării fiului, cu gesturi extravagante sau expresii faciale contorsionate. Aici, în schimb, fiul este tăcut și îl îngroapă pe al lui

25. Rembrandt van Rijn, Întoarcerea fiului lui Prodigai, Sankt Petersburg, Hermitage, c. 1666-8

capul în pieptul tatălui său. Îmbrățișarea fermă și reconfortantă a tatălui și absența interacțiunii vorbite între cei doi indică iertarea tăcută și se concentrează pe relația durabilă și iubitoare a unui tată pentru fiul său. Tratarea de către Rembrandt a acestui subiect biblic invită la contemplare liniștită, mai degrabă decât să stârnească emoții violente, ca o Contrareforme echivalentă

tratarea subiectului ar putea încerca să facă. Ea sugerează o concepție mai protestantă a noțiunii de mântuire a omului și reconciliere cu Dumnezeu, care, așa cum au învățat reformatorii protestanți, și arta unei sensibilități protestante a căutat să arate, a fost derivată din harul necâștigat, dar oferit gratuit al lui Dumnezeu, nu ca rezultat al oricăror acțiuni ale ființelor umane.

Capitolul 6

Arta creștină la începutul celui de-al doilea mileniu

De-a lungul secolului al XX-lea și în secolul al XXI-lea, arta creștină a continuat să fie produsă pentru comunitățile și indivizii creștini. Noile catedrale creștine, biserici și capele ale tuturor confesiunilor continuă să fie construite, reconstruite și renovate, cu cerința în consecință pentru o nouă artă creștină și mobilier creștin al bisericii. S-ar putea scrie multe despre arta creștină recentă și contemporană în aceste decoruri, iar mulți artiști importanți ai

secolului al XX-lea au produs opere de artă binecunoscute pentru bisericile creștine din Marea Britanie, Europa, America de Nord și nu numai, inclusiv Eric Gill, Marc Chagall. , Henri Matisse, Jacob Epstein, Elisabeth Frink și Graham Sutherland. Producând lucrări pentru interioarele bisericilor creștine, pentru a fi folosite ca parte a închinării creștine sau pentru a îmbunătăți experiența închinării creștine, aceștia și alți artiști continuă în tradițiile pe care le-am examinat în această carte. În epoca modernă, totuși, artiștii au produs și ceea ce s-ar putea numi încă artă creștină, tratând multe dintre aceleași teme și concepte pe care le-am văzut deja, dar care nu a fost niciodată concepută pentru a funcționa ca parte a unui mediu de închinare creștină. Această artă are și alte puncte de subliniat cu privire la relevanța sau nu a mesajului creștin încă durabil sau a imaginilor creștine familiare. În acest sens, ne-am putea gândi la pictorul britanic Stanley Spencer

(1891-1959), care a pictat o serie de tablouri care localizează evenimente biblice precum Nașterea Domnului, Hristos purtând crucea și Învierea, în satul său natal, Cookham. Artistul pop britanic Peter Blake, în Venice Beach Madonna (1996), amestecă o imagine a Fecioarei Maria, bazată pe un prototip medieval, cu modernitatea Venice Beach din California.

Există, așadar, atât continuitate, cât și dezvoltare în producția de artă creștină, în sensul său cel mai larg, în epoca modernă. Dar cea mai mare diferență dintre arta secolelor 20 și 21 și cea dinainte este că, în perioada modernă, imaginea creștină a devenit, așa cum am sugerat la începutul acestei cărți, o parte a vocabularului general al culturii vizuale contemporane și astfel, acum poate fi folosit și înțeles în contexte total în afara cultului sau devotamentului creștin. În ciuda acestui fapt, operele de artă care folosesc teme creștine sunt în mod evident încă dependente de ponderea tradiției creștine și a artei creștine pentru semnificația lor și, ca atare, încă pot stârni reacții puternice și sincer simțite, atât pozitive, cât și negative.

Vreau să închei cu două imagini - un tablou și o fotografie - care, în termeni de bază, tratează teme și subiecte pe care le-am examinat deja: una este o imagine a Fecioarei Maria, cealaltă o imagine a lui Hristos răstignit. Cu toate acestea, aceste două imagini diferă de cele pe care le-am examinat deja. Ele nu au fost create pentru a îndeplini o funcție creștină: au fost concepute ca opere de artă independente, pentru a fi expuse în decorul modern al galeriei de artă și muzeului, mai degrabă decât într-o biserică. Cu toate acestea, aceste lucrări își câștigă puterea făcând referire la imagini și concepte creștine bine-cunoscute de care cultura europeană și americană este atât de puternic impregnată, ambele fiind create de artiști crescuți în tradiția creștină. Ambele lucrări au creat controverse uriașe, au provocat o ofensă uriașă altor creștini și au făcut obiectul multă atenție a presei, din cauza introducerii elementelor netradiționale în imaginile profund tradiționale.

Sfânta Fecioară Maria (Londra, The Saatchi Collection, 1996), a artistului britanic contemporan Chris Ofili (n. 1968), a fost un element controversat al expoziției „Sensation” de la Academia Regală din Londra în 1997. A devenit centrul chiar și o controversă mai mare atunci când primarul orașului New York, Rudolph Giuliani, a amenințat că va retrage finanțarea orașului de la Muzeul de Artă din Brooklyn și a amenințat muzeul cu evacuarea din clădirea orașului, când muzeul a expus această pictură în toamna anului 1999. Giuliani a condamnat expoziția și a evidențiat pictura lui Ofili ca fiind deosebit de ofensatoare, considerând că este „nepotrivit” ca fondurile publice să fie folosite pentru a expune o astfel de lucrare. (Un judecător federal a decis în cele din urmă în favoarea muzeului și a ordonat orașului să-și restabilească finanțarea.)

Stilul și compoziția feței și corpului femeii se îndepărtează de imaginile tradiționale examinate până acum, dar nu forma imaginii Fecioarei în sine a pus această pictură în centrul controverselor. Problema lucrării, pentru majoritatea oamenilor, și aspectul care a primit cea mai mare atenție, a fost faptul că pictura are bulgări de bălegar de elefant lipiți pe suprafața pictată. Unii au simțit că este pur și simplu inacceptabil ca această substanță să fie atașată la o imagine a persoanei despre care creștinii o cred că a fost Maica Domnului. Au simțit că Ofili și-a propus să fie în mod deliberat ofensator prin această juxtapunere. Dar bălegarul de elefant a făcut parte din multe dintre lucrările lui Ofili înainte de aceasta și este în mare parte, potrivit artistului însuși și alți comentatori ai lucrării sale, o referință culturală la moștenirea africană a artistului. Ofili, un britanic negru de origine nigeriană, a vizitat Africa pentru prima dată în 1992, vizită care aparent a avut un mare efect asupra lui. După această vizită, a început să folosească bălegar de elefant în picturile sale, ca o reacție la ceea ce a văzut și simțit în Africa, ca o modalitate de a-și lega opera de însăși țesătura pământului și peisajului african. În acest context, odată ce se știe că folosirea bălegarului de elefant în opera lui Ofili nu este exclusivă pentru Sfânta Fecioară Maria, este posibil să interpretăm folosirea bălegarului de elefant aici ca extinderea unei idei de lungă durată în opera lui Ofili, care leagă creştin

mesaj, o parte importantă a educației artistului, cu rădăcinile sale culturale și etnice în Africa.

Aceasta ridică întrebarea importantă dacă, în lucrările de această natură, intențiile artistului determină interpretarea „corectă” a operei. Ar face - sau ar trebui - neapărat să facă vreo diferență, pentru un spectator care a fost jignit de folosirea bălegarului de elefant într-o imagine a Fecioarei Maria, să știe ce înseamnă bălegarul de elefant pentru artist și de ce, în opinia artistului , juxtapunerea este potrivită? În unele cazuri, chiar și înarmat cu aceste informații suplimentare despre intențiile artistului, un spectator poate, totuși, să simtă că această lucrare este ofensatoare pentru el sau ea. Un aspect interesant al acestei lucrări și al receptării ei, prin urmare,

este că sensul se arată a fi în ochiul privitorului, cel puțin într-o anumită măsură. Reacția cuiva la lucrarea în ansamblu este în mod necesar subiectivă și depinde de propria interpretare a aspectelor individuale ale lucrării și a sensului lor combinat. Chiar dacă un anumit privitor simte ceea ce ar putea fi considerat o ofensă foarte legitimă atunci când reacționează la această lucrare, un alt privitor ar putea totuși, la fel de legitim, să găsească în această operă multe alte straturi de sens. Acest lucru ar trebui să ne facă vii cu imposibilitatea de a discerne sau defini un sens „drept” sau „complet” al oricărei opere de artă, inclusiv a celorlalte opere de artă creștină examinate în această carte. Reacția spectatorului modern la Fecioara și copilul lui Clarisse Master (Fig. 4), de exemplu, ar putea diferi semnificativ de reacțiile privitorului inițial din secolul al XIII-lea, deoarece privitorul modern abordează opera dintr-un punct de vedere cultural și istoric complet diferit. Lucrarea rămâne aceeași, dar este văzută și înțeleasă diferit. Să recunoaștem posibilitatea unor variante de înțelegere a unor lucrări precum Fecioara și Pruncul a maestrului Clarisse sau Sfânta Fecioară Maria a lui Chris Ofili și să recunoaștem că aceste înțelegeri - chiar dacă diferă de orice ar fi intenționat sau preconizat artiștii - ar putea fi totuși valabile. , sau interesant, nu este pur și simplu să declari că „orice merge”. Dar recunoaște că vizualizarea și înțelegerea operelor de artă se pot schimba și varia.

Lucrarea finală care va fi examinată aici este o alta care a fost în centrul controverselor. Cea mai cunoscută lucrare a fotografului american Andres Serrano (n. 1950) se intitulează Piss Christ (Fig. 26). Această fotografie a unui crucifix suspendat într-un amestec de urină și sânge de vacă a provocat o furtună de mai multe ori. În 1989, existența acestei fotografii a intrat în atenția Senatului SUA, iar mai mulți senatori și-au exprimat indignarea față de subiectul lucrării și față de faptul că Serrano primise 15.000 de dolari de la American National Endowment for the Arts and Humanities în sprijinul a operei sale. Mai recent, Galeria Națională din Victoria, din Melbourne, Australia, a fost nevoită să-și închidă expoziția din 1997 cu lucrările lui Serrano, după ce Piss Christ a fost atacat și avariat de doi membri ai publicului. Grupurile creștine din Melbourne au încercat să interzică lucrarea înainte de atac și eventuala închidere a expoziției. O mare parte din controversele din jurul acestei opere de artă pare să fi venit în esență din factori aproape externi lucrării în sine: faptul că Serrano a fost susținut cu bani de la National Endowment for the Arts, care este finanțat din banii contribuabililor, sau ofensivitatea percepută. a titlului lucrării, sau faptul că unii comentatori nu au considerat această lucrare ca fiind „artă” și nu au considerat că ar trebui tratată ca atare, afișată ca atare sau apreciată ca atare. O mare parte a dezbaterii declanșate de Piss Christ a fost dominată de chestiuni mai generale, cum ar fi utilizarea demnă a banilor publici și tensiunea dintre libertatea de exprimare și blasfemie, mai degrabă decât analiza lucrării în sine.

Deci, ce trebuie să facem din această lucrare: ce trebuie să înțelegem prin ea și cum o putem interpreta? Cel mai evident, mulți au fost revoltați de combinația dintre cea mai iconică imagine a creștinismului - Hristosul răstignit - cu fluidul corporal uman și au considerat că această lucrare își propunea în mod deliberat să provoace spectatorii la indignare. Artistul și-a propus aproape sigur să provoace o reacție, dar ce reacție? Faptul că este implicată urina este crucial aici. Dar utilizarea urinei a fost pur și simplu destinată, așa cum au susținut unii dintre detractorii lui Serrano,

26. Andrés Serrano, Piss Christ, 1987

a provoca infracțiune? Își propusese artistul în mod deliberat să manifeste lipsă de respect față de această imagine religioasă, punând-o în urină? Unii au simțit că asta echivalează cu a urina pe crucifix. Aș sugera că, chiar dacă unii spectatori și comentatori consideră că intenția artistului, sau o parte din intenția sa, a fost ofensatoare, există și alte modalități de a interpreta această lucrare. Să recunoaștem că dacă Serrano ar fi folosit doar sânge aici, această imagine ar fi putut să nu fi provocat o indignare atât de mare. La urma urmei, este mult mai obișnuit să se asocieze pe Hristos și trupul său cu sânge, din cauza vărsării lui de sânge pe cruce. Suntem obișnuiți să vedem crucifixe curgând în sânge și rănile lui Hristos țâșnind sânge. În timp ce sângele poate fi un fluid corporal care poate provoca neliniște, el nu este insultat în același mod ca un produs de deșeuri corporale, cum ar fi urina. Utilizarea argoului sau a cuvântului ofensator „piș” în titlul lucrării lui Serrano ne amintește că acest fluid este complet indezirabil. Artistul joacă cu disconfortul, chiar indignarea privitorului, când vede imaginea lui Hristos răstignit, suspendat într-un amestec de sânge și urină, și aproape sigur intenționează să șocheze, dar cu ce scop? Aș sugera că folosirea urinei aici este menită să introducă, sau de fapt să restaureze, un oarecare șoc imaginii Răstignirii. După ce a văzut nenumărate reproduceri ale imaginilor Răstignirii în valoare de sute de ani, reacțiile unui spectator modern la Răstignirea lui Hristos s-ar putea să devină plictisitoare. Un șoc precum cel oferit de Piss Christ al lui Serrano ar putea aminti unui spectator modern ce înseamnă cu adevărat imaginea lui Hristos răstignit. Procesul de a vedea pe Hristos Răstignit prin filtrul fluidelor corporale umane cere observatorului să ia în considerare toate modurile în care Hristos, atât ca fiind pe deplin divin, cât și pe deplin uman, a împărtășit cu adevărat fizicitatea de bază a ființelor umane. Ca o ființă umană adevărată, Hristos a preluat toate caracteristicile corpului uman, inclusiv fluidele și secrețiile acestuia. Prin urmare, folosirea urinei aici poate forța privitorul să regândească ce a însemnat pentru Hristos să fie cu adevărat și pe deplin om.

De fapt, căutarea unor modalități de a sublinia umanitatea lui Hristos a fost adesea unul dintre mesajele principale încercate de artiști de-a lungul multor secole,

când se abordează imaginea Răstignirii. Acest tip de ultraj, produs de încercările artiștilor de a-l arăta pe Hristos răstignit în moduri noi, de a face puncte noi despre umanitatea sa, nu este doar o caracteristică a epocii moderne. Deoarece imaginea lui Hristos de pe cruce este o imagine atât de centrală a creștinismului, aceasta are - și a avut întotdeauna - o foarte mare putere de a șoca și de a tulbura atunci când apare într-o formă necunoscută. În 1306, episcopul Londrei, Ralph Baldock, a ordonat ca un crucifix să fie scos din capela din Coneyhoop, în parohia St Mildred, Poultry, Londra. Înregistrările acestui caz, în Annals of London, notează forma crucii: brațul orizontal al crucii nu avea designul obișnuit și se pare că acest crucifix trebuie să fi fost de tipul cunoscut sub numele de Gabelkreuz, un tip de crucifix aparent emanat din Germania, care folosea în mod caracteristic brațe în cruce în formă de Y sau în formă de furculiță și o figură a lui Hristos suspendată, contorsionată și suferindă dramatic. Fie forma necunoscută a crucii, fie modul particular în care a fost arătată figura lui Hristos, sau ambele, au făcut ca crucea să fie descrisă în Anale ca o crux horribilis (o cruce „oribilă” sau „monstroasă”). Puțin peste un secol mai târziu, sculptorul florentin Donatello a produs un crucifix din lemn sculptat, aflat acum în capela Bardi din biserica S. Croce. Acest crucifix, conform Vieților artiștilor a lui Giorgio Vasari, a fost criticat de prietenul și rivalul lui Donatello, Filippo Brunelleschi, pentru că părea să arate mai degrabă trupul unui țăran decât trupul lui Hristos. Această poveste, oricât de anecdotică ar fi, ar părea să indice că încercarea artistului de a arăta adevărata umanitate a lui Hristos, prin sublinierea efectelor suferinței sale fizice asupra corpului uman, a fost considerată, de unii privitori, a fi nepotrivită sau nepotrivită. .

Văzut în contextul încercărilor altor artiști de a afirma din nou mesajul despre umanitatea și suferința lui Hristos, și cu o cunoaștere a modurilor în care artiștii au subliniat constant fizicitatea lui Hristos, Piss Christ al lui Serrano nu trebuie să pară neapărat la fel de ireverențios, de ofensator. , la fel de dornic să bată joc de subiect și de spectatorul dezamăgit, așa cum au susținut unii critici. Prin urmare, este clar important să plasați lucrări ca acesta într-un fel

a contextului istoric. A avea o anumită înțelegere a tradiției imaginii creștine pe care Serrano, Ofili și alți artiști precum (mai recent) Damien Hirst își bazează operele de artă modernă înseamnă să le poți evalua într-un mod mai măsurat decât ar fi posibil altfel. Și invers, a fi luat în considerare aceste lucrări moderne - și reacțiile pe care ele sunt capabile să le trezească - poate facilitează o înțelegere îmbunătățită a operelor anterioare de artă creștină luate în considerare în această carte și a altor lucrări care nu sunt incluse aici.

Evangheliile apocrife: relatări despre viața lui Hristos, contemporane sau aproape contemporane cu Evangheliile după Matei, Marcu, Luca și Ioan, dar nu sunt recunoscute ca parte a Noului Testament.

absida: terminație semicirculară sau poligonală a capătului estic al unui paraclis sau al unui sanctuar.

Baroc: stil de artă și arhitectură dramatic și puternic ornamentat, predominant în Europa de la sfârșitul secolului al XVI-lea până la începutul secolului al XVIII-lea.

cor: parte a bisericii care conține scaune pentru comunitatea religioasă sau cler.

crochet: ornament sculptat sub formă de frunză ondulată.

euharistie: ceremonie bisericească în care Cina cea de Taină a lui Hristos și a apostolilor săi este pomenită prin binecuvântarea pâinii și a vinului; elementele pâinii și vinului astfel consacrate.

finial: ornament pe vârful unui turlă, fronton etc., sub formă de floare sau frunză ondulată.

frescă: pictură murală, în care vopsea este aplicată pe tencuiala proaspătă, astfel încât culoarea să se lege de suprafața peretelui pe măsură ce tencuiala se usucă.

grisaille: pictură în tonuri neutre sau tonuri de gri. inițială istorică: o literă inițială care conține o imagine figurată. indulgențele: iertarea timpului petrecut în inpurgator ca pedeapsă pentru păcatele săvârșite, după ce vinovăția păcatelor a fost iertă.

liturghie: formele de serviciu public și de cult prescrise de o biserică.

lunet: pictură semicirculară, sau câmp în interiorul unui tablou; cadru arhitectural semicircular sau deschidere.

mendicant: (când este folosit de un ordin religios de călugări) dependent de pomană pentru întreținere (din latină mendicare = a cerși).

monstrance: recipient pentru afișarea pâinii euharistice (din latinescul monstrare = a arăta).

naos: partea de vest a bisericii, de obicei partea accesibilă publicului.

predelă: structură orizontală care susține panourile principale ale unui retablo.

purgatoriu: loc sau condiție de pedeapsă în care cei care mor cu păcatele iertate trebuie totuși să sufere o cantitate limitată de suferință pentru a-și plăti păcatele.

pyx: recipient pentru păstrarea pâinii euharistice sfințite.

recto: paginile din dreapta unei cărți; partea din față a unei foi de pergament sau hârtie imprimată; Prin urmare, „48r” desemnează fața celui de-al 48-lea folio, sau coală, într-un manuscris sau o carte tipărită timpurie.

sanctuar: partea de est a bisericii, dincolo de cor, unde este așezat altarul mare.

spandrele: zona dintre două arcade, sau între un arc și o zonă de mulaj vertical sau de perete.

tempera: în general orice mediu folosit pentru a lega pigmenții de vopsea, dar adesea se referă în special la tempera de ou, adică vopsea făcută folosind gălbenușul de ou ca mediu de legare.

verso: paginile din stânga unei cărți; spatele unei foi de pergament sau hârtie imprimată; Prin urmare, „48v” desemnează spatele celui de-al 48-lea folio, sau coală, într-un manuscris sau o carte tipărită timpurie.

Referințe

Introducere

Robert Milburn, Artă și arhitectură creștină timpurie, Ashgate, 1988, p. 181.

capitolul 2

Jaroslav Pelikan, Isus prin secole, Yale University Press, 1985, p. 95.

capitolul 3

Contarelli: traducere în Catherine Puglisi, Caravaggio, Phaidon, 2000, p. 154.

capitolul 5

Mariet Westermann, Rembrandt, Phaidon, 2000, p. 35.

Hans Belting, „The New Role of Narrative in Public Painting of the Trecento: Historia and Allegory”, Washington National Gallery: Studies in the History of Art, 16 (1985), pp. 151-68, la p. 166

Lectură în continuare

Introducere

Robin Cormack, Arta bizantină (Oxford University Press, 2000)

Robin Cormack, Scrierea în aur: societatea bizantină și icoanele sale (Oxford University Press, 1985)

Antonio Ferrua SJ, Catacomba necunoscută: o descoperire unică a artei creștine timpurii (Geddes & Grosset, 1991), pentru fotografii color excelente ale catacombelor Via Latina, descoperite în anii 1950.

John Lowden, Arta creștină timpurie și bizantină (Phaidon, 1997)

Thomas F. Mathews, Arta Bizanțului: între Antichitate și Renaștere (Weidenfeld & Nicolson, 1998)

Robert Milburn, Artă și arhitectură creștină timpurie (University of California Press, 1988)

Jaroslav Pelikan, Imago Dei: The Byzantine Apologiafor Icons (Princeton University Press, 1990)

J. Stevenson, Catacombele (Thames & Hudson, 1978)

Capitolul 1

Michael Baxandall, Pictura și experiența în Italia secolului al XV-lea, ed. a II-a. (Oxford University Press, 1988), pentru discuții suplimentare despre concepțiile pictorilor (și predicatorilor) despre Buna Vestire către Fecioara

Hilda Graef, Mary: A History of Doctrine and Devotion (Sheed & Ward, 1985)

Jacobus de Voragine, The Golden Legend: Readings on the Saints, tr William Granger Ryan (Princeton University Press, 1993)

MR James, Noul Testament apocrif: Fiind evangheliile, actele, epistolele și apocalipsele apocrife (Clarendon Press, 1966)

Jaroslav Pelikan, Maria prin secole: locul ei în istoria culturii (Yale University Press, 1996)

Roger Wieck, Time Sanctified: The Book of Hours in Medieval Art and Life (George Braziller, 1988)

capitolul 2

Hans Belting, The Image and its Public in the Middle Ages: Form and Function of Early Paintings of the Passion (Aristide D. Caratzas, 1990), despre imaginea Omului durerilor și dezvoltarea sa

Gabriele Finaldi, The Image of Christ (Galeria Națională, 2000; publicație pentru a însoți o expoziție la National Gallery, Londra, februarie-mai 2000)

Peter Humfrey și Martin Kemp (eds.), The Altarpiece in the Renaissance (Cambridge University Press, 1990)

Jaroslav Pelikan, Isus prin secole: locul său în istoria culturii (Yale University Press, 1985)

Miri Rubin, Corpus Christi: Euharistia în cultura medievală târzie (Cambridge University Press, 1991)

capitolul 3

Peter Brown, The Cult of the Saints: Its Rise and Function in Latin Christianity (University of Chicago Press, 1981)

David Hugh Farmer, The Oxford Dictionary of Saints (Oxford University Press, 1978), care are un apendice cu atributele principale ale sfinților

Rona Goffen, Nostra Conversatio in Caelis Est: Observations on the Sacra Conversazione in the Trecento', Art Bulletin, 61 (1979), 198-222

James Hall, Dicționar de subiecte și simboluri în artă (John Murray, 1974)

Jacobus de Voragine, Legenda de Aur (ca în capitolul 1)

Donald Weinstein și Rudolph M. Bell, Sfinții și societatea: cele două lumi ale creștinătății occidentale, 1000-1700 (University of Chicago Press, 1982)

capitolul 4

Frances Carey, The Apocalypse and the Shape of Things to Come (Muzeul Britanic, 1999; publicație pentru a însoți o expoziție la British Museum, decembrie 1999-apr. 2000)

CM Chazelle, „Imagini, cărți și analfabeti: scrisorile Papei Grigore I către Serenus din Marsilia”, Cuvânt și imagine, 6/2 (aprilie-iunie 1990), 138-53

Lawrence Duggan, „Arta a fost cu adevărat „Cartea analfabetului”?”, Cuvânt și imagine, 5/3 (iulie-septembrie 1989), 227-51

LD Ettlinger, Capela Sixtina înainte de Michelangelo: Imagini religioase și primatul papal (Clarendon Press, 1965)

Marilyn Lavin, The Place of Narrative: Mural Decoration in Italian Churches, 431-1600 (University of Chicago Press, 1990)

Elvio Lunghi, Bazilica Sf. Francisc din Assisi (Thames & Hudson, 1996)

capitolul 5

Owen Chadwick, Reforma (The Penguin History of the Church, 3; Penguin Books, 1990)

AG Dickens, Contrareforma (Thames & Hudson, 1968) Eamon Duffy, The Stripping of theAltars (Yale University Press, 1992) Sergiusz Michalski, Reforma și artele vizuale: The

Problema imaginii protestante în Europa de Vest și de Est (Routledge, 1993)

Michael A. Mullet, The Catholic Reformation (Routledge, 1999)

Andrew Pettegree, „Legea și Evanghelia": Evoluția unei teme picturale evanghelice în Bibliile Reformei", în Orlaith O'Sullivan (ed.), The Bible as Book: The Reformation (Biblioteca Britanică și Oak Knoll Press, 2000), p. 123-35

Index

Referințele paginilor în cursive se referă la ilustrații.

A